قبعة اللامحدود

علاء حمد

بنية قصيدة النثر .. قراءة في المنجز



قبّعة اللامحدود

بنية قصيدة النثر.. قراءة في المنجز

علاء حمد

اسم الكتاب : قبّعة اللامحدود

المؤلف : علاء حمد

كتاب رقمي

صيغة الكتاب : بي دي أف pdf

حجم الكتاب : 14.5 × 21.5

عدد صفحات الكتاب : 371 صفحة

إصدار الكتاب : نهاية آذار 2020

المراسلات :

Alaahamid668@hotmail.com

The title of the book : Unlimited Hat

Author: Alaa Hamad

Digital book

Book format: pdf

Book size: 14.5 x 21.5

Number of pages for the book: 371 pages

Book is published : End of March 2020

الإهداء

إلى الشغيلة والطلبة

في ساحة التحرير وانتفاضتهم المجيدة

مقدمة

ثقافة اللامحدود وشعراء الزاوية الحادة

نبحر مع اللامحدود، لكي لانصطدم بالأشياء التي تعيق الأحلام وتلقائية القول الشعري؛ فالطائر في الفضاء، حرّ وطليق لاتوقفه شارة ولا غيمة ولا شارع، وتحديقاته حرّة لذلك يتجه باتجاهات عديدة، ويستقرّ على ناصية مرغوبة بالنسبة لرحلته الفضائية.. فالشاعر كالطائر يتكئ على ناصية تؤدي إلى أريحية التحديق بين الرؤية والرؤيا، ومن خلال هذه المساحة الحرة يتحرر المتخيل ويتحرر المحسوس؛ ويشكلان علاقة بركانية بإيجاد التصورات والتصاوير الملتقطة من البعد الخيالي والاعتناء باللحظة التي لها تأثيرها اللحظوي بابتكار الصور المؤدية إلى منظومة الدهشة، فكلّ حقل دهشوي له خاصيته في الحقول الذاتية، لذلك خلف كلّ نصّ جديد متخيل مستجد، وخلف كلّ نصّ ذات عملت على التكيف مع العلاقة الجديدة لتراسل الحواس وتعتني بالممكنات المحيطة بها..

شعراء الزاوية الحادة، انطلقوا بنصوص انفرادية وكلّ شاعر له مساحته وعنونته الخاصة به، فهم مجموعات مختلفة عن الواقع الذي نعيشه، لذلك اعتنوا بالمؤسسة الجمالية وتجاوزوا المألوف وهم يميلون إلى اللامحدود؛ لكي يكونوا طيورا محلقة في الفضاء الشعري، والتمرّد سمة

من سماتهم، ومن خلال علاقاتي مع النصّ أو مع من كتب تلك النصوص، تراهم بمستوى من الوعي الذاتي فاقترب الخلق الجمالي منهم أكثر وأكثر، وكلّ شاعر كوّن خاصية من خصوصيات المعرفة النصية ليحلق بكعب عالي، ويكسر مساحة الخطاب العادي، وينتمي إلى فرادة الوعي الشعري..

اعتمدنا على قسم من الشباب بنتاجاتٍ نوعية ولهم حضورهم الفعال في كيفية إنتاج الخطاب النوعي بحيث يكون منصفا في الأبعاد الشعرية؛ إذ تدخل الأبعاد وتتلقفه وتدخل في صميمه، مما يكوّن مساحة واسعة من البعد الخيالي، فينحصر المحدود برؤية الشاعر وتنفلت العلاقات المحدودة مع علاقات جديدة لايخمّنها إلا المبحر في النصّ النوعي كي يلامس التجديد الطارئ على كلّ لحظة من لحظات التأليف النصي..

لايعتمد فعل اللامحدود على هدم اللغة، بل صياغتها بالشكل الجديد خارج الثقل العقلاني، وقد اعتمد السرياليون على تجديد اللغة وتجديد الخطاب، لذلك آمنوا بتحرير اللغة ومن خلالها تمّ تحرير الخيال ((السريالية لم تكن تنشد متعة التحرر من كوابح جمالية أو تقنية مفروضة أو موروثة، بقدر ماكانت تعزز الطرائق المدروسة لتضمن للغة حرية الفعل .. أو كما عبّر الشاعر السريالي البلجيكي بول نوجيه قائلا : إنّنا نعين للغة وللأشكال وظائف أخرى تختلف عن تلك التي اعتدتّ عليها . وذلك من أجل تكريسها لمهمات جديدة " [1] "))..

شعراء الزاوية الحادة، كانوا معنا أربعة وعشرين شاعرا، وقد آمنوا بما ذكرناه الآن، وما اعتمدنا عليه من تفسير وتفكيك، مستندين إلى فعل اللامحدود في رحلتنا الكتابية، وقد ناشدنا بعض المصادر المهمة لكي نكون بنشاط وفعالية أقوى، لذلك نحتفظ بالتشديد التصويري وننتمي إلى

1

السريالية في عيون المرايا - ص 115 – ترجمة وإعداد : أمين الصالح

ولادة الحداثة، ونتجاوز العصيان والطرق الوعرة التي لاتؤدي إلا إلى المزيد من التعقيدات، فانسيابية المحسوس الداخلي، هو دليل الانتماء إلى العناصر الحديثة، لذلك يحتفظ الشاعر بسلطة الذات والعمل على تحولات جديدة، ذات غير مطروقة، تتجدد مع كلّ نصّ مستهدف من قبلها، فينصب الشاعر مرآته باستبصارات أعمق.. فالدعوة التي كتبها الشعراء، هي إعادة ترتيب النصّ بعلائق نصّية، كي تكون المواجهة، النصّ مع النصّ، والذات مع الذات..

لقد بحث البعض من الشعراء في أسرار اللغة وذلك من خلال الكلمات التي وجهتها اشتغالاتهم الداخلية والتي حوت على عدة معاني، ومن هذه الوقفات بلوغ الشيء أمام الشيء، لكي يخطو الشاعر بمهام جديدة ويميل إلى أسلوب التركيب اللغوي، حيث يؤدي إلى مصطلحات وتأويلات غير مطروقة مما تُشعر المتلقي على أنّ كل ماهو أمامه ينتمي إلى الجديد، فالمعاني العجائبية والابتكارات، تنبت بعالم خاص تختاره الذات الجديدة، لذلك تكون سلطة الذات سلطة فردية وإذا كانت سلطة جماعية فسوف نفقد حركة النصّ وحركة الذات، حيث نعتبر حركة الذات ذات فعالية بإيجاد الكوامن وخروجها من خلال النصّ الشعري والذي ربما يعاصره الكثيرون وينتمون إلى حركته المبنية على آليات وتقنيات وأرضية خصبة ضمن الوعي الشعري، وهيمنته على النصّ الحديث..

بنية قصيدة النثر

إذا أبحرنا بين المحدود واللامحدود في بنية قصيدة النثر المعاصرة، فسوف نتوقف عند انفلاتات جزئية في التصوير والتصورات والاستدلال والتأويل وكذلك في المعاني التي تولد في الكثير من الأحيان الغموض، ولا تفوتنا التشعبات الأخرى التي تميل إلى البنية الخيالية وحركة المتخيل في الذات المتحولة، برفقة المحسوس الذي حتى إذا تغيّب فسوف يترك آثاره في الذات العاملة، وتغيّب المحسوس لم يكن كاملا، بل جزئيا مهما كانت حالة السكر والخيال وحركته المتتالية في النصّ الشعري الحديث.. لاتعريف لقصيدة النثر أبدا؛ فإذا كانت قصيدة العمود تحددها التفعيلات الخليلية (التي أعدّها تعدادا) فقصيدة النثر تنطلق من اللامحدود وإلى اللامحدود، ويبقى النصّ الشعري منفلتا وقابلا للانفتاح في جميع مراحله، وذلك لتقبله التأويلات والمعاني التواصلية، وما القصدية المعتمدة إلا حالة من حالات المعاني التي تقودنا إلى التأويل والتأويل الاستدلالي..

إنّ الصورة الشعرية الكبرى هي الكفيلة بهذا الانفلات الذي يتحول في بعض الأحيان من صورة تفكرية صغرى إلى صورة تفكرية كبرى، مما تضيف إلى القصيدة التفكرات الجزئية، فينقاد الباث عادة إلى الصور الشعرية المتشعبة والتي تشتغل تحت مظلة الصورة الكبرى

الوليدة للحدث الشعري، وهذا يضيف إلى عملية الترميز الرمز الخيالي والذي يصاحب الصور الشعرية المتجزئة؛ وعادة تكون قصيدة النثر كمنظور خارجي نتعامل معه على نقل كلّ شيء ماوراء الواقع، وهذا يعني لنا أنّ لغة الأحلام هي السائدة إذا ماتطرقنا إلى بؤرة العمل اللغوي وعلاقته بالألفاظ وعلاقته مع علم الوضع..

نلاحظ عادة؛ إذا ماذهبنا إلى علم الدلالة بأن الحقول الدلالية هي السائدة في النصّ الشعري الحديث، وكذلك الحقول الإشارية، وتحضن قصيدة النثر كيفيات الترابط الجمالي الاستطيقي، والذي يفقد تواجده في العديد من الفنون الأخرى، ومن هنا تظهر لنا حالات المجرّات وسحرها، وكذلك حالات التصوير المجرّدة، لتضيف إلينا لغة فلسفية تعتمدها قصيدة النثر وهي ترفع برقعها المستحدث في التواصل ضمن نظرية الاندماج..

تعتمد قصيدة النثر على النصّ المكتوب، وقد تواجدت على هذا المسلك، متجاوزة النص الشفاهي السائد، والذي كان لايعرف التوثيق ولا التدوين إلا ماندر؛ لذلك فقصيدة النثر ليست تحديا لقصيدة العروض أبدا، فقصيدة العروض (وأقصد العمودية تماما) لها قوالبها الخاصة ولغتها أيضا وهي تشغل مساحتها ضمن النظرية التقليدية، وقصيدة النثر لها نظريتها الحداثية، ومصطلح الحداثة يختلف مابين الحداثي والحداثية، لذلك ومع حالات تطور النظريات الشعرية، نلاحظ أن قصيدة النثر شغلت مساحات أوسع ما يكون..فالاشتغالات التي تعتمدها قصيدة النثر؛ اشتغالات الرؤى التوسعية والتي لاتثبت بزاوية معينة، هذا إذا افترضنا سعة الفضاء، وكل مسلك له زاويته الفضائية، بينما النصّ النثري لاينتمي إلى زاوية معينة من زوايا الفضاء، فهو يشغل معظم الزوايا التي تشغلها البنية النصية، لذلك فهي خارج الهندسة المعمارية ولاتنتمي إلى قالب هندسي معين لا بالشكل ولا في فنية النصّ المكتوب؛ وفي طبيعة الحال لايمكننا تحويل قصيدة النثر إلى فنّ آخر، فهي باشتغالاتها

الواسعة تبتعد عن أية مساحة مستقلة، لذلك فلها جمهوريتها الاستقلالية وهي تنتمي إلى عوالم عديدة، وأهم تلك العوالم، عالم الحضور التقني وحركة الخيال الذي يرافق قصيدة النثر في جميع مدنها المتنوعة.. وعندما نكون مع طبيعة الخيال، فسوف نكون مع حالات خلاقة لها علائق مع الخيال وحركة المتخيل وظهوره في قصيدة النثر بشكل أكثر حرية، لذلك فهو يشغل الذات ويعمل على تحولاتها من ذات عادية إلى ذات حقيقية تؤدي وظيفتها نحو الشعرية، وقد سموها بالذات الشاعرة، بينما، السرياليون سموها بالذات الحقيقية.. ولكي نكون بمساحة أوسع مع قصيدة النثر، فسوف نتطرق إلى بعض السمات التي تلازم القصيدة ونحن ندخل إلى هذه المساحة الواسعة من الفهم والإدراك والخيال؛ وكذلك من عنصر الجمال الذي يعد سمة متلازمة مع قصيدة النثر وحتى في حالات الحزن الجميل..

التعريف

إذا أردنا خنق قصيدة النثر، نميل إلى تعريفها، فالتعريف، هو خنق المصطلح وتحديد صلاحيته، بينما قصيدة النثر لاتتقبل التعاريف المخنوقة، وذلك لأنها تستعمر مساحة واسعة لا حصر لها من الخيال وحركته في الذات.. فوراء كلّ نصّ جديد، ذات جديدة، وبما أن الذوات وأنواعيتها غير محصورة بشاعر أو كاتب، إذن لاتعريف لقصيدة النثر، ولا نستطيع أن نعلن الإقامة الجبرية لها، في نصّ متحرك مابين كتّاب وشعراء العالم، فتساهم مع كلّ ذات متحولة، وتنفتح على الآخرين، فالذات العادية لامكانة لها في النصّ والنصية لقصيدة النثر، لهذا ومن خلال مسؤوليتها الواسعة، نلاحظ حركة الباث غير مستقرة وهو يميل إلى الكتابة النوعية ويعتني بالذات المتحولة والتي عادة تكون لنا، ذات عاملة تعتمد الخيال والجمالية والجنون، والجنون الخلاق، مما يدفع

بقصيدة النثر ملامسة التفكر الذهني والانطلاقة من خلال فكرة صغيرة، وتكبر هذه الفكرة في مساحة الذات الواسعة.. كلّ من يمتلك تعريفا، كإنه يحمل آلة حادة لقتل قصيدة النثر، وحتى من عرّفها وهو ينحاز لها، فهو يعلن انتحاره من خلال التعريف، فالآلة تذبح صاحبها، لذلك نبتعد عن التعريفات والمفاهيم المحصورة لقصيدة النثر، ونستطيع الكتابة عنها برؤى توسعية والميول إلى نصيّة النصّ المستقيم، والذي له خصوصية الكتابة اللغوية، طالما تكون الرؤى لها علاقات مع المعاني أيضا..

حركة الخيال والمتخيل

يتحرك المتخيل بصيغته الواسعة والحرة في قصيدة النثر، وهو يميل إلى إيجاد الصور الشعرية والعجائبية وكذلك منظومة عنصر الدهشة والتي قسمتها حسب مواقعها اللغوية إلى عدة أقسام، وبما أن هناك حركة للمتخيل، فهناك برفقته مساحة الخيال العميقة المعتمدة في قصيدة النثر، وما النسب الشعرية المعتمدة على قوة الخيال والإبداع والابتكارات التي يعتمدها الباث عادة، إلا الجزء المأخوذ بالتصورات والقصدية، وخارج هذه النسب وقوتها في النصّ الحديث، تسقط قصيدة النثر في الخاطرة، لذلك وجلّ مانميل إليه هو المعطيات الذهنية خارج الواقع المادي، فالعجائبية جزء من حركة المتخيل، والخيال المقصود مساحتها في تأسيس وتأطير النصّ الحديث، فعندما قلنا أن لغة الأحلام هي السائدة، فهنا حركة المتخيل خارج الواقع، وما الحدث الشعري إلا تنبؤات الباث فيما سيحصل، وهو بعينه جزء من إبداع وتحولات في الشعرية العربية..

حركة المتخيل تكون برفقة المحسوس، وإذا حضر المتخيل يغيب المحسوس، ونعني من وراء هذه العبارة بأن المتخيل هو الذي يقود

العملية الإبدالية في جسد النصّ، والمحسوس يجسدها، وعند نفي المحسوس (لاغيابه) ننفي المتخيل نهائيا، حيث يفقد جسد الذات أحد أهم العناصر المتحولة لديه، لذلك ومن خلال الصورة الشعرية والتي تعد البديل الاول لظهور حركة الجمل الامتدادية في قصيدة النثر، ومن خلال هذا المنظور التخييلي، والذي يقودنا إلى صورة شعرية كبرى تتكئ على جزئيات من الصور الامتدادية، حيث يكون لحركة الصورة علاقات داخلية وعلاقات خارجية، ومنها حركة المتخيل البصري الداخلي، طالما نتكئ على لغة الأحلام، وكذلك التصورات البصرية وإمكانية رصد الصور الطبيعية – الواقعية وتحوّلها وكذلك نقلها إلى الذات لتدخل في الهدم والبناء، فالتصاوير التي نعتمدها، تصاوير منقولة بواسطة المحسوس البصري، والتي تخدمنا كثيرا في التخيل وخلق الصور في النصّ الشعري الحديث..

تعتمد قصيدة النثر ومن خلال موضوعنا الآن؛ على تجديد المعاني، وترفض التكرار والتقيد به إلا في حالات تؤدي إلى الجمالية وحركة الأفعال الانتقالية والتي لها الأثر الفعال مع اللغة المناسبة في تشييد البنى النصية من جديد، وهذه اللازمة من اللوازم الحديثة، وخصوصا العلاقات الجديدة التي تثيرها بين أنواعية اللغات ومدى تأثيرها بالمتلقي، فنوعية اللغة لها خصوصيتها في تأسيس البنية النصية في قصيدة النثر، لذلك تكون علاقة المتخيل ومساحة الخيال مع اللغة الجديدة علاقة جدلية، مما تنتج لنا الصور الجدلية، أو الصورة اللوحة والتي أخذت يتفاقم ظهورها في سنواتنا الأخيرة ونحن نقرأ ونبحث في دهاليز هذه القصيدة العجائبية والتي أحدثت ثورة فعالة منذ ظهورها..وتعتبر قصيدة النثر طالما تعتمد الخيال وحركة المتخيل، جنسا أدبيا مشتركا بين جميع شعوب العالم، بالإضافة إلى الرسم والكلام والقول والقول الشعوري والغناء والرقص والموسيقى، والتي لاتتناسب اللغة العادية ..

الجنون والجنون الخلاق

ليس الحلم الذي يؤدي إلى الجنون، هو نفس الحلم الذي ينتابنا أثناء النوم؛ فهذه الأحلام لاعلاقة لنا بها، وهي في الكثير من الأحيان تكون عابرة وغير مستقرة، فكيف يمكننا التقاط الحالات غير المستقرة ونحن نبحث عن استقراء النصّ ومراجعته اللغوية، فالحلم الذي يمرّ علينا، حلم اللحظة الشعرية.. وليست الكوابيس مهمتنا وترجمتها في جسد النصّ لكي تقودنا إلى إغماضة عينية، فهذه المفاهيم بعيدة، وما تتناوله قصيدة النثر من أساليب الجنون العديدة ومنها الجنون الخلاق، والجنون الانسيابي، وجنون الوعي، الذي يعيد ترتيبات بنية النصّ الشعري ويقتحم الذات ويتلبسها بخلق جديد؛ فهو يمنحنا إغماضة العين عند اليقظة، والحلم هو، حلم اليقظة الذي يراودنا ونحن نهتم بهذا الجانب واندفاعنا إلى إيجاد التصاوير العينية والفكرية وحتى الواقعية ولكن نضع المؤثرات في حوزتها وتحت تصرفات الذات قبل كلّ شيء، وإلا نبقى نراوغ بنفس الأساليب القديمة وحتى في حالات قصيدة النثر القديمة، فعند مطالعتنا الآن لبعض من كتبوا بها، نستغرب حول مباشرتها والابتعاد عن اللامألوف، وحتى الصور الشعرية لاتؤدي إلى الدهشة، ومع أنه تم تقييم العديد من تلك النصوص التي لاتؤدي عملها الذي نتمناه، فالحالة الآن تختلف كلّ الاختلاف، وخصوصا أن نظريات جديدة



تم توظيفها في قصيدة النثر الحديثة، وبداية من العنونة نلاحظ بأن الباث صاحب علاقة جنونية يقودنا من خلالها إلى العديد من المسميات ومنها الذات والذات الإدراكية، واللغة الإدراكية والدلالات الإدراكية، فمثل هذه المفاهيم جديدة على المتلقي، وكذلك أبعاد الجنون الذي يؤدي إلى الجنون الخلاق ومتابعة الحدث الشعري بشكله اللامألوف، فالمألوف يسقط من البصرية، والتي لها علاقات مع الذات المتحولة، وحتى أنها تنوب محلها في حالة غياب الذات، وعندها تتحول إلى المتخيل البصري والذي يجد مالا تجده الذات.. فقصيدة النثر ومن خلال متابعتنا لها؛ تخترق المشاعر وتحولها إلى مشاعر أكثر تأثيرا، فقد تواجدت على أنها تفكّ القيود القديمة وخصوصا أنّ اللغة التي يتبعها معظم الشعراء هي لغة تقليدية وغير تصنيفية، ولا يحتاجون إلى التصنيف، لذلك جرت العادة إلى الآن تسمية اللغة باللغة الشعرية، فيكتفون بهذه التسمية والتي أصبحت مستهلكة ولا تؤدي غرضها المتجدد، فقد تم تقسيم اللغات التي يوظفها الباث في قصيدة النثر، ومنها لغة الجنون، وإلا كيف نتعرف على جنون الشاعر ونحن نمتلك لغة تقليدية لاعلاقة لها بالجديد ؟

إن العاطفة من العناصر الفعالة في إيجاد المتعة الشعرية، ولكي نكون مع هذه المتعة فالنسيج الفعال مع العاطفة وعلاقاتها مع بقية العناصر تقودنا إلى أنواعية من الصور الشعرية، ومنها:

الصورة الجدلية

صورة اللحظة

صورة اللوحة

الصورة التركيبية..

وتمدنا هذه الصور، ليس فقط باللذة الشعرية، هناك احتواء المعاني وامتدادها، فامتداد الجملة الشعرية وتعديها على المعاني والمعاني

المؤجلة من أسبقية قصيدة النثر، وهي الرؤى الحديثة في إيجاد البديع والأستطيقا، واللغة الفلسفية.. ونحن مع الجنون الخلاق، نكتب خارج الوعي المباشر، ولكن لايتخلى المحسوس عن مرافقة الحالات الجنونية ولو بشكل جزئي، فالعلاقات التي ينسجها، علاقات توسعية بين الحسّية الذهنية الكاملة والحسية الجزئية المختصرة، وهو خارج السيطرة المباشرة عندما نكون في حالات من الحلم..

البعد التقليلي

التقليلية والتي جاء بها الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه ([2])، في تلك الحقبة، والاعتناء في النصّ النوعي، حيث أوجد الشاعر الفرنسي هذا المصطلح لكي يكون نافذا مع طلابه ومدى العمل على تنفيذ هذه الرغبة النوعية، حتى اقترح عليه طلابه بأن يعمله كنظرية لكنه رفض ذلك، وهو يتناول البعد الزمني من خلال التقليلية، ومفردة التقليلية لاتتناسب إلا قصيدة النثر، تناسبها تماما، حيث قوة المعاني والقوة الزمنية بإدخال النصّ الشعري بمختبر بطيء والنظر به ربما يكون لأسابيع وربما لشهور، ولكن ومن خلال المعانى الواسعة لهذا المصطلح الشمولي، والذي يعني لنا التقشف اللغوي أيضا، نستطيع توظيفه كأبعاد تقليلية للمفردات من جهة وللحالة الزمنية من جهة أخرى، فظهور القصيدة القصيرة في قصيدة النثر، أعطت بعدا تقليليا زمنيا ولغويا، وكذلك من ناحية المعاني ومساحتها في البعد التقليلي، وأضاف هذا المصطلح لقصيدة النثر إضافة نوعية من ناحية الاعتناء في النصّ الشعوري،

2

ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé:)شاعر فرنسي، وُلد في باريس 18 مارس عام 1842. ينتمي مالارميه إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من روادها.

والنصّ الحسي بمساحته اللامحدودة، حيث أنّ السيطرة على المشاعر من الإفراط، تؤدي إلى مهام لتنقية النصّ وتوجيهه نحو الجمالية..

والأمثلة كثيرة حول الاعتناء بهذا المصطلح وتنفيذ حدوثه بالنصّ الشعري الحديث ([3]).. وكذلك حركة المحسوس بشكل جزئي، والمصطلح جار العمل عليه أيضا في كتاب (المحسوس)؛ ويعد من المصطلحات المهمة في قصيدة النثر الحديثة، فنحن نقتصد حتى بالأبعاد التفكرية، وكذلك الأبعاد البصرية، فالمتخيل الذاتي له حركته الذاتية وله محفظته الخاصة، وهذا يمنحنا أن نكون معه في المتخيل البصري أيضا، فهناك الأبعاد البصرية والتي تشكل بعدا تقليليا أيضا، وكذلك الأبعاد التذكرية المقتضبة، حيث يكون زيارة الفلاش باك، زيارة وقتية وليست دائمية، ومن خلال هذا التوقيت نستطيع أن نتكفل ببعده التقليلي وعدم انشغال الذات أكثر مما تكون عليها وخنقها في حالات تذكرية نستطيع أن نتجاوزها في كلّ لحظة ندخل معها..

اقرأ الكثير حول النصّ والنصّ المفتوح، ويتكأون عادة على المعاني، ويحددون بعض النصوص ويطلقون عليها بالنصوص المغلوقة (في قصيدة النثر أعني)، ألا يرون بأن النصّ لاينتهي من خلال الإضافات التي من الممكن جدا التعامل معها، وبما أن قصيدة النثر تعتمد الاختزال، فهذا يساعدنا على تقويم النصّ المنتهي، النصّ المتوقف هنا، ومن الممكن جدا التحايل عليه وجعله من النصوص المفتوحة، والتقليلية واحدة من المصطلحات الداخلة على النصّ المختزل، وهي تناسب حتى المعاني وقوة تفاعلها في النصّ وهذا يمنحنا قوة التخيل وحركة الخيال

3

من الممكن جدا مراجعة كتاب هبات الفقدان.. حركة الخيال والبنى القصائدية في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد حيث هناك دراسة واسعة حول التقليلية وظاهرتها في قصيدة النثر مع الأمثلة والتطبيق، ومدى تأثيرها في قصيدة النثر الحديثة..

الذي لاينتهي بنقطة، وكذلك التأويلات والاعتماد على الاستدلال في تجلياته الواسعة.. فلغة الجمال ومن خلال المؤسسة الجمالية، لاتتوقف بحالة من الحالات، وهي لغة تمتلك من المساحة الواسعة والتي تقودنا إلى المتعة الحسية ولذة النصّ...

المحسوس وجسد الذات الحركية

مانراه في الجذور من وصفات للتحقيق حول المحسوس وعلاقته بجسد الذات، فلو نظرنا بشكل منفصل وحركة المحسوس، فسوف نصل بأن المحسوس يقيم بعض العلاقات حتى مع العالم الخارجي، ويكوّن عالمه الخاص، وكما الذات عندما تتحول بتكوين عالمها الخاص، ومن هنا نستطيع أن نقول بأن المحسوس أيضا، قابل للتغيير، فيصبح لدينا المحسوس الطبيعي الذي نتعامل معه بشكل يومي، والمحسوس الآخر الذي تبدل وانساق نحو الخيال، ليجد ضالته في عالم مستقل وينساق نحو الجمل الشعرية.. وهو يؤثر في طبيعة حاله على الذات بتغييرها، لأن علاقته بالذات علاقة ديناميكية، ومن خلال هذه التحولات، يصبح لدينا (المحسوس + الذات) لنخرج بمعادلة حسية، نستطيع القول عنها (الذات الحسية)..ونستطيع أن نفصل بينهما أيضا (المحسوس + الذات) من خلال الزمنية، وهي اللحظة الزمنية ومدى التقاء المحسوس الذي يعبر تلك اللحظة وينتمي إلى الذات، بينما الذات تحوي تلك المساحة للمحسوس، فتحضنه كما تحضن الأم طفلها، ومن خلال التجانس الحسي والذاتي، تتجانس العوالم أيضا، ويسبحان بعالم واحد، وهو العالم المتغير بالنسبة إليهما، عالم الجنون الخلاق، والذي يؤدي إلى ماوراء الواقع، من خلال الأعمال النصية للشاعر، فاليقظة التي تعلنها الذات؛ هي يقظة كلية تناسب الجسد الشعوري، وكيفية التفكر الشعوري أيضا، وكذلك التفكر الحسّي، فالمحسوس يترك بعض الآثار حتى من خلال تحوله مع الذات وانضمامه الكلي، وهذه الآثار هي آثار

ديناميكية في بعض الأحيان تخرج عن الشعور، وكذلك تخرج عن التفكر الحسي.. فموضوع التفكر الحسي والتفكر الشعوري يلتقيان بحدث غير محدد، فالأول عادة يكون داخلي – خارجي، بينما التفكر الشعوري، فهو داخلي بالمعنى الذي نقصده، فالمشاعر لاتخرج إلى الخارج، ولايستطيع المرء أن يشعر كما يشعر صاحب الحدث شخصيا؛ بينما يستطيع أن يحسّ به، ويميل إلى محسوسه، وهنا من الممكن جدا تصدير المحسوس إلى الخارج، متجانسا مع الآخرين ولو بشكل جزئي، فالإمكانية التجانسية متواجدة.. لذلك تؤثر هذه التفكرات على اليقظة الجسدية، ومن خلالها هناك اتصالات غير قصدية بين حركة الجسد والتفكر الحسي والتفكر الشعوري، فالاختلاف الذي يحدث، اختلاف مابين مرحلة الدخول إلى جسد الذات ومابين النتيجة التي من خلالها من الممكن جدا نتوصل إلى مدى جاهزية الذات بيقظتها نحو منهجها التأسيسي، لأنها تهمنا من خلال اتجاهاتها الحركية.. فالمحسوس ومن خلال بنيته الأبستيمولوجية يطارد الملموسات عادة وهي تلك المبصَرة أيضا، مما تكون للبصرية يقظة أخرى من خلال المحسوس ويقظته، ويقظة المحسوس يقظة صفاء خارج الفوضى، مما يلازمه الهدوء عادة وهو باشتغالاته المستمرة والتي لاتتوقف حتى من خلال الأحلام..

إنّ يقظة الجسد، يقظة تنشيط من خلال المحسوس الذاتي، لذلك، ومن الطبيعي أن تؤثر أيضا اليقظة الجسدية، على الجزء قبل الكلّ.. فحركة الذات نحو الجسد، حركة ديناميكية لاشعورية، وفي حالة توقف هذه الحركة نكون قد فقدنا بعض الزوايا الجسدية التي تهتم الذات بها بشكل لاشعوري.. ومثال على ذلك، عندما يذكر شخص ما اسم الرقبة، فإنّ الشخص المقابل سيتحسس رقبته دون أن يشير إليها، وكذلك بعض الجزئيات من الجسد.. فالإشارة تكون من ضمن إشارة المحسوس الداخلي، وفي بعض الأحيان يتحسس المرء عينه من خلال التحديق أو فركها، وهذه كلها إشارات يقظة بالنسبة للذات نحو الجسد.. وهي تشكل

جزءا من التفكير غير المعلن، وكذلك جزءا من الشعور وديمومته نحو التحسس.. ومن مثل هذه الأمثلة تدخلنا بمفاهيم غامضة ومفاهيم غير غامضة، فالحركة المعتمدة هي خارج المحسوس، لذلك في بعض الأحيان نميل كتكملة إرادية نحو الجملة الغامضة والجملة التوضيحية، والتي ننسبها إلى حركات غير مقصودة، وخارج التفكر الحسي والشعوري.. إنّ الرمزية القصدية والتي تؤدي إلى الغموض، تكون عادة بحالات تصنيعية، بينما يكون المحسوس بيقظة نحو هذا الاتجاه، وفي طبيعة الحال عندما ترافق الرمزية عنصر الخيال، فسوف تختلف الحالة تماما، فسوف نكون في مناطق للخيال من خلال حركة المتخيل، وكذلك بمناطق من الجنون الخلاق، والذي ينسى الأخير حالات المحسوس إلا بشكل جزئي..

يتحرك المحسوس الذاتي من خلال الممكنات، والممكنات متواجدة بتصادم مع الذات وتتفاعل معها وأمامها، فالمحسوس الذاتي وبشكلٍ لاإرادي، يتحرّك نحو الفعل وردّ الفعل، ولكنه يلتزم بالفعل أكثر، ويميل نحو المؤثرات التي تجابهه، والمؤثرات المتواجدة كثيرة، وهي حسية ونفعية قبل أن تكون صناعية غير ملتزمة بحدوثها، فالوظيفة الرمزية، هي تلك التي تتعلق بالتفكر؛ وكذلك عندما تميل إلى وظيفة التصور، والتي غالبا تكون خارج المحسوس، ولكنها لها علاقة مع المحسوس التفكري، ومن خلالها لا يجعل الشاعر أن تُبنى مسافات بينها وبين الوظيفة الرمزية والتي تتعلق بالمحسوس التفكري؛ فالبحث الجاري، هو البحث عن الأصل في الأبعاد التفكرية والتي تميل نحو الشعرية بوسائل عديدة، ومنها الوظيفة الرمزية والوظيفة التصورية؛ وهما هرمان يسعيان التغلب على الذات العادية من خلال عنصر الخيال والذي له الأهمية الكبرى كوظيفة خيالية إلى جانب الوظيفتين الرمزية والتصورية؛ فيكون للمتخيل مساحته الحاضرة ، ينطلق من خلالها بالبحث والتقصي عن الصور والجمل المدهشة..

يخضع علم الجمال ومن خلال التفكر الجمالي كعنصر مهم في التوجهات نحو الشعرية، يخضع إلى المحسوس، فالخضوع هنا يتمثل بالإدراك، فالإدراك الذي نميل إليه هو صورة المدرك للجمالية باعتبار الجمال ملكة، وكذلك المحسوس ملكة.. ((المحسوسات كلها تتأدى صورها إلى آلات الحسّ وتنطبع فيها فتدركها القوى الحاسة . ويضيف ابن سينا : كلّ واحدة من هذه القوى " الحاسة " إذا حققت فإنما تدرك بشبهٍ بالمحسوس. بل إنما تدرك أولا ماتأثر فيها من صورة المحسوس. فإنّ العين إنما تدرك الصورة فيها من المحسوس. – ص 45 – الإدراك الحسي عند ابن سينا – د . محمد عثمان نجاتي)). فصورة العين الجاذبة يتقبلها المحسوس، لأنها تلك الصورة التي من الممكن جدا اعتماد بهجتها ومؤثراتها، وكذلك عندما نكون أمام الحدث الشعري التأثيري، فيصبح جزءا من عمل المحسوس كمنظور تأثيري أيضا. إنّ الصورة الملتقطة بواسطة العين يتقبلها المحسوس باعتبارها لاتؤدي إلا إلى الجمالية، فعندما نتحدث بهذا المجال، فهناك اتجاهات تدفعنا ليس فقط عن عمل المحسوس كعمل فعال، وإنما عن جمالية المحسوس هو بالذات، فالمساحة التي يتحرك نحوها، مساحة الجزء من الكل، فنعتبر ذلك من اختياره الجمالي، إذن للمحسوس جماله، وله ردة فعل بجمالية القبح أيضا، وهذه حالة سلبية في الممكنات النصية، فلا تقع الذات الواعية بهذا الفخ؛ وكذلك لايقع المحسوس الواعي إلى جانب حركة الذات بفخ القبح، ولكن جمالية القبح موجودة، وموجودة في الطبيعة أيضا، وتواجدها لاتعني لنا بأن المحسوس سيتحرك نحوها، لكنها كمتحرر متواجد خارج المحسوس مما تكون خارج الالتقاطات الذهنية والعينية، بل كرؤية متحللة في الأفق البعيد من التوظيف كبنية يضع الشاعر محسوسه نحوها ويتجاوز ممكناتها في التوظيف الفني للنصيّة .. إنّ الذات بمساحتها الواسعة تستوعب مغامرات المحسوس، وتتقبل بعض الممكنات، لأنها تشكل عالما من المعاني، لذلك تميل الذات إلى تقبل تلك الممكنات الصادرة من المحسوس، وتعمل على توظيف الأهم

منها، فعند الشعرية يفقد الشاعر بعض خطوات المحسوس، وتذهب الذات بالبحث عن اللامحسوس ومن خلال هذه الوظائف التعددية واللاتعددية نستطيع أن ندرج بعض النقاط مابين تقبل الذات ورفض الذات، ضمن حركة الذات نحو المعاني من جهة، ونحو الأشياء كشيئية محتمة أمام الرؤية من جهة أخرى :

قوّة الآن للمحسوس : ليس هناك قوة للمحسوس بحالة الماضي، فقوة الماضي مع الماضوية، وكما تتطور الذات من خلال تجربتها الذاتية، يلازمها المحسوس بقوته الآنية في التطور أيضا، وهما يلتقيان في قوة الآن، فقوة الآن هي التحرر الفعلي لقوة الفعل أيضا.. وهذا التحرر يقودنا إلى مشهدية جديدة، لأننا الآن مع فعل التطور والتغييرات التي تحدث، وهي تحولات فعلية للذات مع قوة المحسوس..

إنّ المتجانسات الحسية واللغوية تعملان ضمن قوة المحسوس الفعلي، وتحت إشارات ضوئية للمحسوس، يمنحها التحرك لهذه المتجانسات، وتكون الذات هي المساحة الملائمة لاحتواء تلك المتجانسات لتسخيرها في قوة المشهد الشعري، وكلما تكاثرت المتجانسات اتسعت رؤى الذات نحو التأسيس الفعلي للمشهد الشعري؛ وكذلك للمحسوس، تتعاظم قوته عندما تزداد المتجانسات الغريبة والأجنبية التي تقتحم الذات بحسيتها الجديدة، بل يكون مع المعنى والتأويل كمتجانس له أهميته القصوى عند التأسيس المشهدي..

قوّة الفعل : نقصد هنا قوّة الفعل من ناحية قبوله للممكنات التي من خلالها تتحرك قوّة الفعل الآنية، فهو لايتقبل كلّ ما يرسل إليه من ناحية العين المحدقة المرسلة للحدث الشعري، ومن ناحية حركة المحسوس أيضا؛ فالقوة تتعالى على الأشياء البسيطة والتي لاتؤدي إلى قيمة تُذكر في المشهد الشعري، مما تكون الذات بحذر وتعاملها مع هذه القوة المكتومة في الذهنية..

اختلاف المحسوس : يختلف المحسوس إذا كانت قوّة فعله صلبة وذات فعالية عالية، فهو يتحرك نحو النوع من المعاني والتأويلات، ومن هنا نلاحظ قوة الجملة الشعرية أيضا، ويختلف المحسوس أيضا، إذا أصبح كعنصر متماسك مع مجاوراته، لذلك لايتحرّك إلا بصفاء مفاهيمه المتعددة : كهوية حسية للذات .. تفاهمه مع العناصر والمفاهيم الجديدة، لذلك يبتعد عن التكرار إلا للضرورة.. والضرورة لها أحكامها بين الفعل التوظيفي في الجملة وبين تكرار بعض المعاني التأكيدية..

قوّة جسد الذات : التحرك نحو أية قوة جزئية للجسد، لتعطينا نتائج أو إشارات لها دلالالتها في توظيف الصورة الكلية التي تقتبسها الذات، والعمل على تنقية قوّتها، فالصور البصرية منقولة من العالم الخارجي، وتحتاج إلى إعادة النظر بمحتوياتها وتركيبها من جديد. فهناك علاقات مابين الصور اللمسية – الحسية وبين الصور الذهنية والتي تكون عادة غير خارجة، وهي في طريقها للتوظيف.

المتعـلّق والمتعـلّق به

في نصوص الشاعر العراقي

سلمان داود محمد

للخوض في مجال سرد الشعر هناك عدة تشعبات مجدوَلة نستطيع أن نأخذ حاجتنا منها لكي نتفق مع العنونة وعلاقتها بجسد النصّ الذي نخوض به، حيث تخلق كائنات الشاعر العراقي سلمان داود محمد بعض الحكايات التي عنونها زمنيا ودراميا، وبعضها تقودنا إلى النكتة، وهي باب من أبواب المحسوس الذي يؤدي مهامه بالسخرية والتهكم، وتعتبر هذه المهام من العناصر المسلكية لدى الشاعر سلمان داود محمد ومن خلال القصيدة السلمانية، نلاحظ هناك اللامحدود في اللغة من جهة وانفتاح النصّ على النصية من جهة أخرى، وتعدد المؤسسة الجمالية في الطرح اللغوي؛ له تأثيره المباشر والمتقن فنيا بتركيب الجمل بأنواع مختلفة، أي أن صيغة توظيف الجملة لديه صيغة لها خصوصيتها وعلاقتها مع فعل المتخل وفعل المحسوس الداخلي.. فيعتمد الشاعر في تغييرات المعاني والاختلافات اللغوية التي هي عماد التواصلية في النصّ الواحد، وخصوصية هذه المسالك أنها تؤدي إلى المنظومة الدهشوية والتي لها علاقة مع أنواعية اللغات ومنها اللغة الطبيعية واللغة التعبيرية واللغة الرمزية وعلاقتها باللغة السريالية ..

المتعلق والمتعلق به؛ إذا ذهبنا مع المتعلق على أنه شفرة يؤدي عمله كرسالة، فسوف نكون أمام رسالة النصّ الشعري الذي يقدمه الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وإذا ذهبنا مع المتعلق به على أنه الدال، وهو الصورة المنطوقة والذي اعتبره الشاعر ذا علاقة مع الرسالة، ولكن عندما نذهب مع المدلول، فنكون قد أنجزنا عمله من خلال الصورة التصورية أو الصورة الذهنية التي رسمها الشاعر، والعلاقة بينهما علاقة رمزية من خلال الكلمات المتواصلة التي أدت اشتغالاتها في الجمل المركبة..

ولكن مانذهب إليه تماما من خلال المتعلق (بكسر اللام)، هو الشاعر بذاته والذي نرمز إليه بالباث في عملنا، كصورة بديلة تؤدي غرضها من خلال المتعلق المرسوم بالعنونة، وكصورة منظورة لها علاقة مع

الذات والذات الإضافية التي يضيفها الباث إلى الذات العاملة من خلال هندسة الذات في العمل البديل والتحولات الذاتية بين كلّ نصّ ونصّ..

إنّ الفكرة البديلة التي نبحث عنها، على أنها نظام إشاري بديل ونظام شعري إيحائي، فنتوصل إلى الشكل المخزون في محفظة الذات، ومن هنا تبدأ العلاقة الجمالية لكي تترك أثرها في النصّ الشعري.. سنتطرق إلى ثلاث حالات كعلاقات متواصلة في تفكيك النصوص من خلال المتعلق والمتعلق به، وهذا ما وجدناه في القصيدة السلمانية والتي تعتمد الأبعاد الرمزية ونظام السخرية، يسخّرها المتعلق كرموز وإيحاءات في النصّ السردي المعتمد، والذي رسمه على أثر انتفاظة ساحة التحرير..

فعل المتعلق والذات العاملة

فعل المتعلق به في الوعي التصويري

في سردية النصّ

يحتفظ المتعلق بالصورة والصور الذهنية، وهي أهم مرحلة يتعلق بها الباث، فتتحول الذات مع كلّ نصّ تعلق بذاته، فالنصّ تفسير أولي للنصّ، ولايخرج منه إلا للاصطيادات الإضافية، وهذا نادرا مايحدث.. بينما فعل المتعلق هي تلك اللغة وأنواعها لتستقر معنا باللغة التعيينية والتي لها علاقة بالرمزية وكذلك علاقتها مع علم الوضع من خلال الألفاظ ..

ليس من الضروري أن يتزامن المتعلق مع نظام المتعلق به، فهو متواجد كنظام داخلي للباث، بينما يذهب بنا المتعلق به خارج الذات ويسوّق للمتعلق بعض الإنجازات العملية والتي ربما تكون من خلال البصر والبصرية، أو من خلال البعد الذاتي وتفكره بالمتعلق، ولكن خزائن المتعلق لاتفرغ من محتواها، فهي دائما مليئة بالأبعاد والأحداث من

خلال فعل المتخيل والفعل الحسي، حيث العنصران لايفترقان أو يبتعدان عن المتعلق، طالما هناك بديهية ثابتة في خزائن المتعلق من بذور صالحة للزراعة..

تك . تك .. تك ..

هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة

امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة،

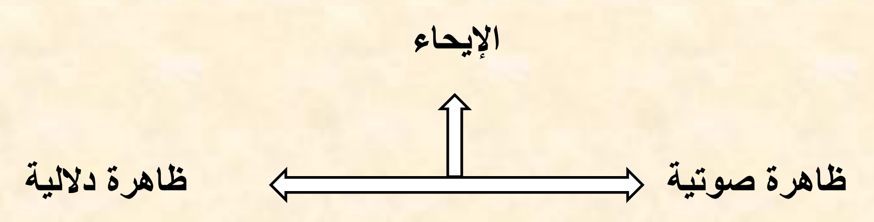
فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا :

من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص ..

يزول الرماد وتبقى البلاد ....

من قصيدة : منبه – سوط – سلمان داود محمد

لاتهمني دقات الساعة التي ذكرها الشاعر كتشبيه ضمن الاستعارة، ولكن الذي يهمني دقات القلب، عندما تتعدد دقاته، فيتعدد النصّ، وهذه إمكانية ثانية تعلق الباث بدقات الوقت، والإمكانية الأولى كانت تعدد دقات القلب، فالعلامة، هنا علامة دالة أدت إلى ظاهرة صوتية من خلال النصّ الإيحائي، ونستطيع أن نجدول ذلك قبل الدخول إلى النصّ المكتوب..



فالإيحاء يؤدي إلى ظاهرتين، هما الظاهرة الصوتية والظاهرة الدلالية، ومن خلال النصّ المكتوب نستطيع أن نكون النصّ المرسوم كنتيجة من نتائج نصّ الشاعر العراقي سلمان داود محمد..

تك . تك .. تك .. = هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة + امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة، + فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا : + من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص .. + يزول الرماد وتبقى البلاد ....

الفائت يعني لنا الماضي، ومن خلال المتعلق به، سيتحرر الماضي بواسطة الحاضر، فالحاضر بديمومة، وهذه الديمومة لها ثمنها، والثمن المدفوع (الدماء).. إذن يتحرر الماضي ليلحق بالحاضر بواسطة الدماء المسفوكة.. إنّ النقطة الحاضرة، ليست نقطة لحظوية كما تمر معنا بالكثير من الوقفات، وإنما هنا نقطة تفكر، لنسف الماضي وإعطاء الحاضر فتحة الفضاء؛ والشاعر العراقي سلمان داود محمد، واحد ممن غنّى مع فضاء ساحة التحرير، ومن خلال هذه النقطة تساوت تدفقات الماضي التفكرية، مع تدفقات الحاضر العملية..

فعل المتعلق والذات العاملة

إنّ الفعل المتحرك، فعل الوجود الكتابي التفكري، فالموجود أمام الذات العاملة، ذلك المدلول الذي تحرك بفعل الكتابة، ونحن لم نذهب خارج جمود الأفعال، بل تسبقنا حركة الأفعال الانتقالية، لذلك نتجاوز الزمنية باعتبار أنّ النص خارج زمنيته، وهو يصلح لجميع الأزمنة..

علاقة المتعلق بالذات من خلال التجربة، مثلا التجربة الحسية، وكذلك هناك بعض العلاقات مع الفعل الماضوي، وعلاقته بمنطقة الـ " فلاش باك " باعتباره مرجعية شعرية للذات العاملة، ويكون مرجعية حسية أيضا للمتعلق. يضيف المتعلق إلى خصوصيته بما هو كوني، وكائنات المتعلق عديدة، منها البعد التصويري، والبعد الآني، وحضور الماضي ككائن متحرر مع الكائن الحاضر، وكذلك البعد الارتباطي بين المتعلق والفضاء الخارجي، وقد أسس الشاعر سلمان داود نصوصه الآنية من خلال البعد الارتباطي ككائن حاضر ذي علاقة بين الفضاء الخارجي والمتعلق بهذا الفضاء ودور الباث في نقل الوقائع من المفاهيم العائمة في الأحداث الشعرية إلى المفاهيم الخاصة للمتعلق وعلاقته بالذات العاملة..

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....)

ثم توارى الولد في قيامة الدخان ،

فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ...

يا الله ..

لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء :

- علج .. عـ ... لـ ...... ج .. – و ... صَمَتَ ....

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – يلمان داود محمد

ليس لأنّ النصّ متعدد الاتجاهات، وإنما لأنّ النصّ متعدد الرؤى، فتظهر قيمة المتعلق مع القيمة الذاتية بالعمل، بداية مع أصغر وحدة إنتاجية شخصها الباث لنا.. ونهاية مع البنية الكبيرة التي نتواصل معها ضمن النصّ التام، ومن الصعوبة أن يتمّم النص منجزه، وذلك بسبب انفتاحه على الذات وعلى علاقة المتعلق بالذات العاملة، فيصبح لدينا فضاءان، فضاء الذات التي تتجدد مع كل بنية نصية، وفضاء المتعلق الذي يتحرك مابين البنى النصية وعلاقته الممكنة وما يدور ببيئة الشاعر..

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....) + ثم توارى الولد في قيامة الدخان ، + فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ... + يا الله .. + لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء : + - علج .. عـ ... لـ ...... ج .. – و ... صَمَتَ ....

اعتمد الشاعر سلمان داود محمد على أحد وظائف الأصوات اللغوية، وقد وظف العنصر التقليلي من خلال الصوت كحالة إيحائية للظاهرة الصوتية في النصّ الشعري؛ وإنّ ظاهرة الصوت يؤدي بنا إلى فهم دلالي، وهي الظاهرة الثانية المتعلقة بالنحو.. فعادة صوت البائع لايختصر كما جاء به الشاعر قلة في المسافة الزمنية، ولكنه أشار كحالة متواجدة في الشارع العراقي، وهي حالة نموذجية انطلق منها مابين الطبقة المعدمة التي تترزق بما تبيعه من مواد بسيطة، وحالة الموت كشريك فعلي بما يجري في ساحة التحرير.

فقد أراد الشاعر من الصمت أن يحيي الفراغ، والفراغ حضور فعال مابعد الموت، أي ترك فراغا ذلك الصبي الذي كان ينادي بصوته (علج .. علج .. أبو السهم ياعلج ....)، حيث يكون عنصر الفراغ زائدا

عنصر الصمت يساوي الموت.. وبما أنّنا مع المتعلق كمدلول أولي لحالة الصمت، إذن نحصل على نتيجة برهانية عندما نكون مع فعل المتعلق بهذين : الصمت والفراغ :

المتعلق = الصمت + الفراغ

إذن سوف نكون في حالة استدلالية عندما نقول : الصمت + الفراغ = الموت ..

إذن البرهنة للمتعلق ستكون :

المتعلق = الموت

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – سلمان داود محمد

الشاعر من يجعل فعل المتعلق مع النصّ ذا علاقة شعرية، فسقطة المفردة وعلاقتها بالجملة، علاقة تركيبية – تواصلية.. فالمعاني التي يطرحها، تكون عالقة في الذات العاملة وهي مكونات وممكنات تدور في الذات بعد تحويلها والاعتناء بما تطرحه، لسنا هنا في حالة تذكر وتفكر، وإنما بحالة منظورة آنية مع فعل المتعلق وعلاقاته الانتقالية مع أفعال الحركة الانتقالية..

هل مات الولد ؟؟!!! .... + سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام، + ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم + انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

كسبب للمحسوس الذي يعتني بفعل الذات، على أنه فعل الحركة الأول في الهدم والبناء، كذلك يعتني الشاعر بما هو حضوري من خلال فعل الذات الذي لايفارق النصّ والنصية، ومن هذا المسلك أراد الشاعر أن يبيّن فعل الوجود من خلال بعض الأسئلة، يقول دريدا **((عندما يتحدد سؤال الوجود - بصورة لا تنفصم ولا تختزل – بالفهم المسبق لكلمة وجود، فإنّ علم اللغة الذي يعمل على تفكيك الوحدة المركبة لهذه الكلمة ليس أمامه أن ينتظر حتى يتم طرح سؤال الوجود كي يحدّد مجاله وما يستند إليه – ص 87 – في علم الكتابة – جاك دريدا – ترجمة وتقديم : أنور مغيث .. منى طلبة)).**.

ضمن فعل القول الشعري لاحظنا تمركز بعض الأفعال المهمة والتي أدت إلى معاني دلالية، ومنها الفعل : مات، والفعل انتهى، وهما فعلان من أفعال الحركة يدلان على مايحملان من معاني، ولهما الأثر في القول الشعري في النصّ المكتوب..

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد

يزيل الضيق عن أنفاس الفتى،

ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه :

(- أين يقع العراق .. ؟) ..

تململ قليلاً ، ثم قال :

(- العراق لا يقع ....) ... ،

وانفَضَّ الموت من الساحة ...

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – سلمان داود محمد

نميل إلى المتعلق من خلال القول الشعري؛ حيث أن العلاقة تنبثق مابين المتعلق والمتعلق به في ثقافة النصّ الشعري الذي رسمه الشاعر سلمان داود محمد، وثقافة النصّ تعني أن صفاء الكلام واستخلاص اللامألوف والمنظور العلائقي، تقودنا إلى الإخراج الصوري للمعنى، وذلك بفعل التخييل والمتخيّل؛ وفي هذا السياق نستخلص قول الفارابي **(إنّ العدول عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها – نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين – ص 156 – 157 – الأخضر الجمعي)**، بينما يوضح ابن الرشد رأي الفارابي بقوله **(وقد يستدل أن القول الشعري هو المغيّر أنّه إذا غيّر القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر..– نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين – ص 156 – 157 – الأخضر الجمعي)..** فالممكنات الشعرية تتوالد من خلال القول، وهي متواجدة حول الشاعر في جميع الأوقات من خلال الذات العاملة، والتي لها مشغلها الخصوصي مع ثقافة كلّ نصّ من النصوص..

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد + يزيل الضيق عن أنفاس الفتى، + ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه : + (- أين يقع العراق .. ؟) .. + تململ قليلاً ، ثم قال : + (- العراق لا يقع ....) ... ، + وانفَضَّ الموت من الساحة ...

من خلال التأويل القولي، وكذلك الاستدلال، لاحظنا أن المتعلق في المشهد الشعري المقطوع، ليس وحيدا، وإنما شاركه المتعلق الثاني بمعنى تصويري واحد، فالشاعر العراقي سلمان داود محمد أراد أن يرفع اسم البلاد وحدها، ومن خلال هذا المنظور، أصبح لدينا المخاطِب والمخاطَب، فالباث كان المخاطِب، بينما أوعز مهمة المخاطب للفتى،

والذي استنطقه وهو يودع الحياة، فمازال اسم العراق عالقا طالما أن المخاطِب شغل العالم كلّه بمنظوره التصويري..

فعل المتعلق به في الوعي التصويري

إنّ الهدف المنظور، مؤلف من مسلكين؛ المسلك الذاتي والمسلك البصري، ومن خلالهما يتوصل الشاعر إلى الأشياء المتعامدة في الطبيعة أو الأهداف المقصودة في الذهنية أو تلك التي على مرأى الناس وأحاديثهم المتكررة، كلّ هذه المسالك تؤدي إلى المتعلق به، ولكن فنّ الوعي التصويري تتخلله ثقافة الذات والثقافة البصرية، وهما عاملان مهمان لثقافة النصّ التي يؤسسها الباث عادة ضمن البعد الجمالي وكيفية تحويل المألوف إلى اللامألوف، حيث نكون في منطقة ماوراء المحدود، ليضيف لنا عنصر المحسوس (وإن كان جزئيا) إلى عامل الوعي الذاتي ..

عند الكتابة، الذات تتعلق بالفراغ، وذلك لكي تشغل الفراغ وتملأه، بينما عند القراءة، نلاحظ أن الذات تتجاوز الفراغات، فليس من مهمتها أن تنشغل بهذه الفراغات وهي تطلب القراءة والتواصل من خلال قصدية الذات واتجاهاتها نحو القراءة فقط، فيتبين لنا المتعلق به على أن فعل القراءة يساوي فعل المتعلق به، والمتعلق هنا هي الذات، وكذلك عندما تشغل الفراغات، فالفراغات تشكل فعل المتعلق به، بينما في حالة القراءة فالمشهد يختلف، بل لاقيمة للفراغات المتواجدة في الكتاب أو في الورقة..

تنشغل الذات من خلال المتعلق، كحضور لوجه القراءة، ولكن الصعوبة التي تواجهنا هو نظام الاستعارة الخارجية كمتعلق به، تنوي الذات حضورها من خلال قصدية الذات واشتغالاتها وتوجهاتها نحو الخارج.. فالمساحة المكانية على سبيل المثال، تشغل بعض الفراغات الواسعة،

ولكن مايشغلنا مساحة الذات المكانية لهذه الفراغات ، فهي مساحة خارجية، تستعيرها الذات، وربما تشغل الذات وفعلها عند الاستعارة، فالمتعلق به، هي تلك المساحة المستعارة التي اشتغلت الذات نحوها، فالمشكلة هنا هي مشكلة الخبرة الإدراكية والتي تتدخل الذات بها، فهي خبرة داخلية، والعناصر المكانية، عناصر خارجية..

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..،

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الاعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان :

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) ....

كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة،

فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

من قصيدة : قبو الخنازير – سلمان داود محمد

من طبيعة الإشارة، هناك المشار والمشار إليه، ولكن جملة الإشارة ومن طبيعتها تؤدي إلى الدلالة، فالاستخلاص هو استخلاص دلالي في

طبيعة الجملة الحركية والتي تحضن المفردات المركبة ومنها الأفعال؛ وهذه الاشتغلات التي نشير إليها تؤدي إلى طبيعة أخرى في عملنا ذي الطبيعة العلائقية، فالنافذ في النصّ هو النافذ بين الجمل الشعرية والتي تشكلت من البنى الصغيرة، إذن نمتلك النافذة المؤثرة من خلال تعدد مفاهيم الجملة باعتبارها جملة نصية يقوم عليها الفهم والإفهام..

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..، =

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الإعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

عندما نعتبر الجملة الأولى كمطلع أول للجملة النصية، تؤدي مفهومها الإشاري نحو مدخل النصّ المكتوب، ومن خلالها نتجاوز معنى الخطاب ونعتني بمعنى الجملة المتواصلة، كمفهوم من مفاهيم التلقي في الشعر العربي الحديث؛ فالعامل هنا، هو العامل الفعلي لفعل المتعلق به على مستوى الوعي التصويري الذي يشغل الذات ومساحتها، وذلك لأنّ الذات استعارت هذه المساحة من المنظور الخارجي؛ وحوّلته إلى فعل دلالي تغطيه مساحة من المعاني العالقة..

أشار لها الشاعر لمفردة الخراطيم التي تحلت ببعض الصفات ومنها المياه المتدفقة؛ حيث أن صفة الخرطوم في التجمعات الاحتجاجية هو رشّ المياه بتدفق عالي؛ وقد استطاع الشاعر أن يزيل عوامل المباشرة من الجملة ويحوّلها إلى فعل اللامألوف لكي تكون في منطقة اللامحدود من فعل المتعلق به.

ومن خلال هذه الجملة استطاع الشاعر أن يرصد عمل الدلالة، حيث أشار إلى فعل القول الملازم للآخر، ومن خلاله فسّر بنوده الدلالية في الانسجام (الانسجام الاحتجاجي) والموضوع، (الموضوع كمساحة مستعارة من الآخرين)، والأشخاص والأفعال والضمائر وكل حسب عمله في النصّ المكتوب.. فمثلا أشار إلى الصبية وبعض صفاتهم وتجردهم من المخاوف، وكذلك الفرش الإسفنجية وتلوثها بدماء الشهداء.. هذه البادرة الأيقونية جعلت من فعل المتعلق به مساحة مكانية، استعارتها الذات لتشير وترمز من خلالها بالعمل القصائدي المكتوب، وهي شرعية السابق والمتأخر، فالسابق كان مطلع النصّ، والقول المتأخر، كانت التفسيرات المضمرة في شروع النصّ الشعري وتواصله..

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان : +

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) .... + كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة، + فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

نعتبر النصّ كافيا لطرح مفاهيم النصّ، وذلك للمساحة الإغوائية التي تنشب من خلاله بقدرة الذات العاملة وهي نتيجة من نتائج اشتغالاتها المهمة، وكذلك تحفيز المتلقي، وهذا يدعو إلى الوعي التصويري في الذات، والعلاقة القائمة مابينهما وبين **المتعلق به،** فالبرهنة التي نميل إليها، إحالة الترابط بين عدة مسالك، ومنها؛ البنية الوصفية والبنية السردية والبنية التفسيرية، وإن غطت بعض العوامل المتقطعة للنصّ، لكن يبقى مسلك البنية من خلال النصّ المكتوب، كملخص متواجد أمام المتلقي..

إذا نظرنا إلى لغة الحوار التي طرحها الشاعر بين شخصين متعلقين ببعضهما، لاحظنا لغة الشخص الأول هي الظاهرة باعتباره مازال على قيد الوجود، بينما انعدمت من الشخص الثاني وهي دلالة من دلالات عدم الوجود، والتي تؤدي إلى الإزالة (الموت)، فيتم إلغاء الدال أو تأجيله كمتكلم ثان، وغالبا يتمّ صهره بالمتكلم الأول، وفي هذه الحالة، سوف يكون للقول الكلامي مضمون ثنائيّ، فالأول هو الناطق، والثاني هو المستقبل (الصامت)، وهذه إحدى الظواهر المتعلقة مابين شخصين، بشخص واحد، وبين الباث الناقل لهذه اللغة والذي صنفناه بالمتعلق(وعندها سنكون في السياق التداولي، والذي يدخل في مسلكه كلّ شيء).. فتكون الإثارة، إثارة نوعية من خلال الانزياحات اللغوية واعتماد اللامألوف في رصد النصّ الشعري للشاعر العراقي سلمان داود محمد.

في سردية النصّ

في كلّ نوع من أنواع النصوص، هناك العنصر المهيمن على النصّ الشعري، ولكي نكون الأقرب إلى العناصر التي تخصّ النصّ السردي نستطيع القول بأن هناك الجسد المهيمن على النصّ، باعتبار النصّ كائن من كائنات الباث يتلقى التغييرات والاختلافات حسب الضرورة النصية، ومن خلال هذا المسلك، نذهب إلى واقع الرسالة باعتبارها حالة تقبلية تفرض حالتها الحكائية من خلال بعض الأفكار المعدة سلفا، فيكون المرسِل المتعلق بالرسالة المقبولة لأنها من ابتكاره أولا، ولأن الرسالة تحوي على تعدد الأصوات ثانيا؛ وهذه الطقوس تمنحنا صوتا انفراديا متمكنا على قياسا للأصوات المتعددة ليديرها من خلال تلاعبه بالتقديم والتأخير، ألا وهو صوت الباث الأول؛ فيتصل بالبنية السردية الخالصة في النصّ الشعري، فيتم تشكيل بنية سردية درامية لها

منظورها وعلاقاتها مع عناصر النصّ الشعري وهي المستويات المكونة للنصّ السردي..

الشاعر العراقي سلمان داود محمد استطاع أن يوظف بعض الأفكار كعناصر متحركة في النصّ، ولها علاقات مع البنية السردية التي تعد نتاجا مميزا للسرود الشعرية..

سرب من صغار البط يتبع أمه البطة الكبرى على مسار من نهر حزين وجثامين زنابق ونسائم تشرين الجريحة وتربّص صيادين هناك، في الجهة المقابلة، هكذا كان سرب التكاتك يتبع السيارة الكبيرة، تلك المتوّجة بجثمان الفتى القرباني صفاء بن ثنوة السراي، كان الفتى منهمكاً بحلمه ساحتئذٍ على الرغم من هدير المتظاهرين وهسهسات (الدعابل) المائية المنهمرة من عيون المشيعين، على مرأى من وجوه ملثمة بـ عتمة انبثقت من سراديب شاهنامة مدججة بسهام قنص تتضور جوعاً لصيد آخر ...

من قصيدة : جورج اورويل وابن ثنوة القرباني – سلمان داود محمد

النصّ السردي لايوازي إلا نصّه من ناحية التوظيف السردي والذي يدفعنا إلى جانبين؛ الجانب الجمالي التواصلي : حيث يسمح بظهور علاقات المتعلق مع عناصر النصّ الأخرى ومنها العلاقات الداخلية، كرؤية الباث وإمكانية رصد الحدث السردي والتواصل معه .. والظاهرة الوظيفية : والتي تحتم شرح وتفسير النصّ والتشكيلات البنيوية؛ حيث يبدأ من أصغر بنية وينتهي بالبنية الكبرى، وتحتاج هذه البنى إلى الترتيبات والتنظيم لكي يكون المتعلق على مساحة وظيفية كبيرة للوصول إلى النصّ التام ..

نلاحظ من خلال فلسفة المتعلق باللغة وهو يدخل من خلال بعض الكائنات المتواجدة من حوله، وهي الممكنات التي عكسها بمرآتين، الأولى أمامية والثانية خلفية، فسرب (التكاتك) هي الحالة الممكنة والتي كونت علاقة مع العنونة الرئيسية (من يوميات سائق الـ ... تك تك ..) ويرسمها على نغمات الساعة، بينما يفسرمن ناحية أخرى حالات الفلاش باك، وهي حالة وظيفية تتصل بالمفاهيم والعناصر السردية التي خصخصها الباث للنصّ الشعري.. حيث شكلت رؤية درامية فعلية، فالمتعلق هنا يدور بالصيغة الدرامية مع فعل القول الشعري؛ كأنه يفتش عن المخالفين لكي يدرجهم في إضبارته..

" إذا كان العسل طيباً فالنحل من بغداد " هكذا قال الشاعر التركي المعروف ناظم حكمت ذات يوم، فهل يكفي هذا القول لمحو شبهة الارتباط بجهة أجنبية – عثمانية مثلاً – باعتبار أن (المطعم التركي) الآن مربط فرس الإحتجاجيين العراقيين الشبان على فساد أولي الأمر العابر للخيال ..؟ ، مع أن المتمترسين في هذا المبنى منذ غُرّة تشرين الأول من العام 2019 لا أطروحة لديهم سوى عبارة واحدة هي : (نريد وطنـ ... اً) .. فقط ، عبارة تتنفس عبق الضوء المخطوف من خلال تلك الثقوب الجبارة التي تركت الصواريخ الأميركية همجية بصماتها على قيافة هذا المبنى – كَفَنيّ اللون – الخالي تماماً من الجدران والمجرد حتماً من أبسط وسائل مكوث رغيد ، مبنى مهجور منذ أكثر من عقد ونصف من الزمن وهو الرابض بالقرب من ساحة التحرير في قلب بغداد ، يحده من الشمال (مبتدأ) شارع الرشيد ومن الجنوب (خبر) شارع إزدهر في يوم ما بكأس فاضت بقصائد إبي نواس ، كما أن وجه المبنى يرنو غرباً صوب دجلة وظهره محمي من جهة الشرق بملحمة جواد إبن سليم العتيدة والدموع الرخامية المنهمرة من عيون تلك الوالدة الحنون في تمثال (الأمومة) لمبتكره الخلالق خالد الرحال في حديقة الأمة، قُدُماً نحو مقربة ختامية تشي

برفيف يمام وأكفّ سلام منبعثة من جدارية الموقر فائق إبن حسن ، هناك قبالة ساحة البنائين المحاذية لكنيسة الأرمن .. على أية حال ...

من قصيدة : خونة رائعون – سلمان داود محمد

إنّ عبارة (نريد وطن) التي رسمها الشاعر وقد استعارها من الشارع العراقي، تعد من العبارات الواسعة، فتوظيفها يعني أنّ هناك حياة مفتوحة وهي شكل من أشكال الحياة؛ فالتعبير مفهوم إنساني مطلق؛ تفاعلت العبارة مع المحتجين وهي الأقرب كما نقلها الباث للمتلقي.. فالحدث الفعلي الذي أطلقه الشاعر هو المفهوم اللغوي للسرد، كأن تكون مشتقة من مفاهيم قصصية مبتكرة أو حكائية أو روائية، لتستمد تلك الأحداث من المفهوم الاصطلاحي الذي يغطي فعل الحدث السردي..

ثلاثة أبعاد يطرقها الشاعر وهو يقودنا إلى مفاهيم علائقية بين المتعلق والمتعلق به في خارطته الشعرية:

البعد الأول : الانسجام الحدثي.. حيث أن فعل الحدث هو الذي تبين في المسرود الشعري، والذي توزع على تفاصيل القطعة الشعرية المنقولة، فالمتعلق كان تلك الحشود الخارجة عن سيطرتها بسبب الدمار والمعاناة التي واجهتهم بشكل يومي، بينما عندما نبحث عن المتعلق به من خلال المشهد الشعري، نلاحظ أنّه ينتسب لبعد مشترك، بين الباث الأول والباث الثاني، وإذا أردنا أن نطلق عليه وطنا، فهي انطلاقة محببة، ولكن وفي نفس الوقت هناك تعدد المتعلق به من خلال مطاليب الشاعر المعكوسة ومطاليب الحشود المحتجة، ولكننا نميل إلى البعد المشترك كحالة ترضي الجميع..

البعد الثاني : التابع والمتبوع.. وهي حالة التتابع المرسومة أمام المتلقي، وكأن الشاعر شكل جزءا من الحشود، ولسان حال انتفاضتهم، ولكن

حقيقة الأمر غير ذلك، فالمحسوس المباشر لدى الشاعر هو الذي تحرك كفعل حسي من خلال التجربة الحسية، فاستطاع أن يكون التابع، بينما المتتابَع؛ هي الأحداث اليومية المتواصلة على مستوى محافظات العراق، حيث نستنتج بأنّ الشاعر تكوّن من حالة عراقية مشتركة، بينما يطرح علينا الحدث البغدادي، وهي نفس المتابعات في المحافظات الأخرى..

البعد الثالث : انفتاح البنية.. من خلال المشهد الشعري للنصّ المكتوب، هناك بنية مباشرة تقبلت الانفتاح، وذلك بسبب تواصلها ضمن قصدية اللغة الزمانية، وتؤكد دعوة " سوسير " إلى استقلال علم اللغة، ودراسة اللغة دراسة زمنية، بوصفها بنية مستقلة مترابطة؛ وزمنية الحدث الشعرية المكتوبة، هي زمنية آنية، مازلنا في صددها.. ومن ناحية مفاهيم الدلالة السردية تؤكد نظرية " قريماس " حول القيمة الموضوعية المتواجدة في النصّ.. ومن خلال قيمة المعنى كقيمة موضوعية يكون المتعلق ببنية مفتوحة، بسبب قيمة الدلالة السردية، وهذا شأن وارد جدا من خلال تفكيك النصّ للشاعر العراقي سلمان داود محمد..

وقد لاحظنا تراكم الأحداث المتواصلة ومنها تمثال الأم للفنان العراقي الراحل خالد الرحال، وقد كان الحدث معكوسا من خلال ترميم البياض وصقله، وينقلنا إلى جدارية فائق حسن والذي جمع جميع شرائح وطبقات المجتمع العراقي في هذه الجدارية المتواجدة في مدخل حديقة الأمة.. ومن خلال بؤرة (المطعم التركي) كان الحدث الموازي لحدث ساحة التحرير، باعتباره أصبح نقطة مركزية للمحتجين..

من يوميات سائق الـ ... تك تك ..

سلمان داود محمد

بغداد - العراق

(منبه – سوط -)

تك . تك .. تك ..

هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة

امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة،

فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا :

من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص ..

يزول الرماد وتبقى البلاد ....

(محروسة " وحيد أمه ")

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....)

ثم توارى الولد في قيامة الدخان ،

فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ...

يا الله ..

لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء :

- علج .. عـ ... لـ ...... ج .. – و ... صَمَتَ ....

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)
أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد

يزيل الضيق عن أنفاس الفتى،

ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه :

(- أين يقع العراق .. ؟) ..

تململ قليلاً ، ثم قال :

(- العراق لا يقع ....) ... ،

وانفَضَّ الموت من الساحة ...

(قبو الخنازير)

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..،

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الإعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان :

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) ....

كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة،

فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

(جورج اورويل وابن ثنوة القرباني)

سرب من صغار البط يتبع أمه البطة الكبرى على مسار من نهر حزين وجثامين زنابق ونسائم تشرين الجريحة وتربّص صيادين هناك ، في الجهة المقابلة ، هكذا كان سرب التكاتك يتبع السيارة الكبيرة ، تلك المتوّجة بجثمان الفتى القرباني صفاء بن ثنوة السراي ، كان الفتى منهمكاً بحلمه ساحتئذٍ على الرغم من هدير المتظاهرين وهسهسات (الدعابل) المائية المنهمرة من عيون المشيعين ، على مرأى من وجوه ملثمة بـ عتمة انبثقت من سراديب شاهنامة مدججة بسهام قنص تتضور جوعاً لصيد آخر ...

لا زال إبن ثنوة يحلم ، والجهة المقابلة تسعى لتصميم مسمى له ، فلم تكن تسمية (المُنْدَس) كافية ولا صفة (الإنغماسي) هي الأرجح ، فهرع المستشار الإشهاري للولاة مردداً عبارة (جورج اورويل) : من يمشي على أربعة فهو صديق ومن يمشي على إثنين فهو عدو ... و .... قاطعه جريح من نينوى : وماذا عن الذي يمشي على واحدة ويتعكّز على غصن .. ؟!....... صمت ......

اتجهتْ السيارة مع النعش نحو الغروب وتفرّقت طفولة البط لتواصل تنقية الهواء من ملوّثات المارقين وظل دم صفاء القرباني في الميدان يبصم على صهيل الجواد الجامح في - نصب الحرية - هكذا : (محد يحب العراق بكدي) أي أن بمقدور نجّار العروش أن يصنع النعوش أيضاً ... و .... غاب ..

(خونة رائعون)

" إذا كان العسل طيباً فالنحل من بغداد " هكذا قال الشاعر التركي المعروف ناظم حكمت ذات يوم، فهل يكفي هذا القول لمحو شبهة الارتباط بجهة أجنبية – عثمانية مثلاً – باعتبار أن (المطعم التركي) الآن مربط فرس الإحتجاجيين العراقيين الشبان على فساد أولي الأمر العابر للخيال ..؟ ، مع أن المتمترسين في هذا المبنى منذ غُرّة تشرين الأول من العام 2019 لا أطروحة لديهم سوى عبارة واحدة هي : (نريد وطنـ ... اً) .. فقط ، عبارة تتنفس عبق الضوء المخطوف من خلال تلك الثقوب الجبارة التي تركت الصواريخ الأميركية همجية بصماتها على قيافة هذا المبنى – كَفَنيّ اللون – الخالي تماماً من الجدران والمجرد حتماً من أبسط وسائل مكوث رغيد ، مبنى مهجور منذ أكثر من عقد ونصف من الزمن وهو الرابض بالقرب من ساحة التحرير في قلب بغداد ، يحده من الشمال (مبتدأ) شارع الرشيد ومن الجنوب (خبر) شارع إزدهر في يوم ما بكأس فاضت بقصائد إبي نواس ، كما أن وجه المبنى يرنو غرباً صوب دجلة وظهره محمي من جهة الشرق بملحمة جواد إبن سليم العتيدة والدموع الرخامية المنهمرة من عيون تلك الوالدة الحنون في تمثال (الأمومة) لمبتكره الخلالق خالد الرحال في حديقة الأمة، قُدُماً نحو مقربة ختامية تشي برفيف يمام وأكفّ سلام منبعثة من جدارية الموقر فائق إبن حسن ، هناك قبالة ساحة البنائين المحاذية لكنيسة الأرمن .. على أية حال ...

إن الأحداث الشاهقة تخترع أسماءها العالية دائماً ، لهذا أطلق شبان ساحة التحرير أسماء عدة على هذا المبنى ، منها : جبل أحد ، قلعة الكرامة ، برج الأحرار ، ملوية تشرين ، زقورة التحرير .... . بمناسبة

ذكر الزقورة هنا ، يبقى السؤال شاهراً علامات استفهامه قائلاً : ألم يتموسق شكل مبنى كهذا في تصميمه الهندسي مع شكل (زقورة اور) التي شَيّدها الملك السومري (اورنمو) قبل ثلاثة ألاف عام ؟ ، لذا من الممكن على سبيل المثال أن يتهم الإعلام الحكومي تظاهرات ساحات التحرير العراقية برمتها على خلفية ارتباطها بجهة (سومرية) !!؟ ، أو بذريعة أن دعاوى الحرية تسقط بالتقادم بحسب تصريح الناطق الرسمي العاكف مراراً على اعلان حظر التجوال على الأحزان والتقليل عبر بياناته العصماء من عدد الضحايا استناداً الى فكرة – ترشيد الإستهلاك - ومن ثم اتهام الشقيقة (أرجنتين) في إدخال الأُنس الآثم الى البلاد ، وليس أخيراً بالطبع ، اتهام الفرات بالتجسس لصالح دولة المنبع .... مثلاً ..

الـ تك تك الثقافي ...

يُحكى – وبتصرّف - أن رجلاً متفاقم البنية من أعيان هذا الزمان دخل مكتبة وسأل صاحبها عن أفخم كتاب يحتوي على أكبر عدد ممكن من الأوراق ، فعلى الرغم من أن صاحب المكتبة استغرب من هذا الطلب إلا أنه انهمك بجدية في تأمل الرفوف واستلَ كتابين ينطويان على عدد غير قليل من الورق وقال :

- تفضل يا سيدي ، هذا كتاب يبحث في نظرية النشوء والإرتقاء أو (أصل الأنواع) لمؤلفه تشارلز دارون ، أما هذا فهو (موبي ديك) رواية من أدب البحار لكاتبها هرمان ميلفل ....

قال الرجل : أوووه .. هذا فاخر ويفي بالغرض ، اعطني من هذه الرواية نسختين ....

غادر المكتبة وهو يضحك في سره ، متمتماً ببضع كلمات متهكمة مفادها:

- لو عرف صاحب المكتبة أن نسخة واحدة من هذه الرواية تكفي

لتنظيف (بنيتي التحتية) ولأسابيع عدة بعد قضاء الحاجة لأسرع هذا المعتوه الى تغيير مهنته من (كُتبي) الى .... كاه كاه كاه .....

فيما كان صاحب المكتبة يتمتم مع نفسه بشأن الرجل المتفاقم ذاك ، قائلاً :

- يا له من زبون ثر ، لقد اقتنى نسختين من كتاب واحد من دون أن يساومني على سعر الغلاف ، مما يدل على ولعه المضاعف في إثراء خلفيته الثقافية .. بالطبع ...

في حين كان ملك الملوك قد أعلن في الوقت ذاته وعبر شاشة التلفزيون عن تأجيل إقامة معرض بغداد الدولي للكتاب في دورته الجديدة والى اشعار آخر ، من أجل التفرّغ لبدء تنفيذ حزمة من الإصلاحات ولعل في مقدمتها قطع الإنترنت حفاظاً على السلامة الفكرية للرعية فضلاً عن تعقيم الفاسدين من البلاد وإحالة حوادث القضاء والقدر الى القضاء ... إلخ ..... إضافة الى مواضيع أخرى تطالعونها على صفحات جريدة (تك تك) في عددها الأول والصادر الآن عن فتيان ساحة التحرير للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع وبتمويل من مصرف الدمع التعاوني .. بلا شك ..

الكائن الحسّي

في نصّ الشاعر العراقي حسن البصّام

أولاد علي

نلتقي عادة مع النصّ الذي يؤدي إلى الحيز الابتسمولوجي، والذي ينقلنا من الشعور الذاتي إلى المعرفة السببية، ومن خلال هذه الأبواب ومساحة النصّ المفتوح، نلتقي مع الشاعر والقاص العراقي حسن البصام، ابن الناصرية.. وفي مبدأ البناء النصّي، ينقلنا الباث مع أوليات الحدث المشعشع في المدينة كمعرفة حسية شهد عليها الشاعر وهو ابن بيئته التي تتعرض إلى الحرق والإبادة.. وطالما أن النصّ المُعتمد من تجليات الواقع والوقائع العراقية المتراكمة، فالبنية النصية، بنية ذهنية تؤدي إلى التفكر وتمظهرات الكتابة القولية من خلال القول الشعري، والقول الحكائي المتأخر؛ لو ملنا إلى العنونة التي رسمها الشاعر (أولاد علي) فسوف نتعرف على واقعة الطف التي حدثت في كربلاء.. العلاقة السيميوطيقية التي أطلقها الشاعر من خلال الجملة الاسمية مازال التاريخ يذكرنا بالثورات التي تفجرت بعهود مختلفة.. فالموضوع المطروح ليس كمفهوم ذهني، بل هناك علاقات متتالية مع الذات الاستفهامية والذات العاملة التي بدأت الاشتغال في واقعها التحويلي.. فنحن أمام : بنية سميولوجية.. فالواقع المشار إليه من خلال البناء النصي، واقع مرير، وخصوصا أنّ المحفظة البصرية بدأت تشهد وتستخرج التقاطاتها من الشارع العام، ومن خلال هذا المبدأ، نميل إلى المحسوس العائم في ذاتية الشاعر، لتبدأ وظيفة النصّ جزءا من وظيفة المحسوس وحركته إلى جانب المتخيل، كعلاقة بحث واستقصاء في المدينة التي واجهت الموت..

إنّ علاقة الدلالة، علاقة توليدية اعتمدها الشاعر، فواقعة (أولاد علي) وواقعة ذي قار، بتواز مستمر مابين الحدثين، لذلك فقد شهدت دلالة الحدث الوقائعي الآني، بالحدث الوقائعي التاريخي، ومن خلال تجاوز المسارين، استطاع أن يقودنا إلى مرحلة مختلفة للحصول على المعاني والتأويلات التي رسمها الشاعر العراقي حسن البصام.. وعندما نكون مع النظرية التوليدية وعلاقة المحسوس بهذا الجانب، فمن الممكن تفكيك

بعض العبارات والجمل الشعرية على النحو التالي: لنأخذ مفردة الجسر..

جسر= اسم + محسوس + منظور + متواجد + رؤية + تعامد

وسوف نأتي على هذا الموضوع من خلال تفكيك النصّ ونظام المعاني للشاعر حسن البصام..

البارحة
قرب جسر الحضارات
رأيت بعيني
زينب مفزوعة
وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام
ورأيت آخر كالسهم يغرف من كتف الفرات
ماء العدالة
يزيح من عيوننا السواد والظلام

من قصيدة: **أولاد علي - حسن البصام – العراق**

عندما تكون البصرية رؤية وشاهدا، وفي محفظتها الواقع العيني المنظور، فإننا أمام ضوء ورؤية، ضوء يكشف المستور ورؤية في محفظتها مخازن الأحداث الجارية في محافظة ذي قار التي هاجمها المغول.. لقد استخدم الشاعر العراقي حسن البصام عنصر التشبيه والنظر إلى الأشياء من خلال البعد البصري..

البارحة + قرب جسر الحضارات + رأيت بعيني + زينب مفزوعة + وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام + ورأيت آخر كالسهم يغرف من كتف الفرات + ماء العدالة + يزيح من عيوننا السواد والظلام

اعتمد الشاعر البصام التشبيه الضمني، أي تجاوز الجمل الصريحة والواضحة، ذلك وما يتطلبه النصّ الحديث من مؤازرة واختلافات في التشابه؛ فتكون درجات العلاقة مابين المحسوس الحركي وبين محفظة العين، ذات مسعى دلالي لنقل الصور الشعرية وتوظيف الحدث الذي تم نقله من الواقع كخلفية ذهنية مفكرة أراد منها أن تستجيب للمنظور الحتمي النقول.. فالمنقول أمامنا بعض الاسماء الحية يرجع نسبهم للإمام علي (ع)، وهي واقعة الطف في كربلاء:

الإسم : زينب، علي بن الحسين + محسوس + معدود + متواجد + رؤية تاريخية

النتائج: الذبح + التصفية + الحرق + السبي + تفريق الحدث

ومن خلال هاتين المعادلتين، نتوقف عند التفكر الذهني لدى الشاعر، وهو يعيد بمنظوره الفلاش الباكي كرؤية تذكرية مقروءة، بينما المشهد الذي نقله كمشهد شعري، من الرؤية المكتوبة والمحسوسة.. وأراد من خلال ذلك توظيف الحدثين بحدث واحد وما آلت من مصائب كربلاء، نفس المصائب نُقلت إلى ذي قار، وهي بيئة الشاعر؛ وهو الشاهد والباث والناقل، حيث حوّل المشاهد إلى مشاهد كتابية بينما كانت مشاهد مقروءة..

سأعلق فوق جسر الناصرية
من وأد الزيتون في ليل بهيم
من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على أولادها صبرا مستديم
ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب
ذيل يضيع بين أذناب الكلاب
أشاح بوجهه الدامي
ثم استدار بصرخة:

-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام
أو يُهزم أولادُ علي
ورأيت الذي يغرف الماء
يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط
كي لا يجوع السومري أو يعرى
أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد

من قصيدة: **أولاد علي - حسن البصام – العراق**

نتعرف إلى لغة الشاعر البصام من خلال قصيدة (أولاد علي) على أنها لغة طبيعية متحولة، وحركة دلالية باعتبارها مادة للنصّ الشعري، فتارة يوظف اللغة كإشارات للحدث الـ ذي قاري، وتارة أخرى يعتمد أفعال الحركة الانتقالية، ومن خلال التحولات الواردة، فيستبدل العلامة بتوظيف اجتماعي، وهذه الاشتغالات تؤدي إلى عملية الاستبدال ورسم الجوهر المطلوب في الحدث الشعري؛ حيث نحصل على التعابير الجديدة والتي تكمن ضمن اللغة التعبيرية والتي تحولت من اللغة الطبيعية وعلاقاتها مع بقية الفنون..

سأعلق فوق جسر الناصرية + من وأد الزيتون في ليل بهيم + من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على أولادها صبرا مستديم + ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب + ذيل يضيع بين أذناب الكلاب + أشاح بوجهه الدامي

إنّ المشهد العيني، تدرك الصورة إدراكا مباشرا، لذلك فالضوء والصورة يترافقان في المشهد الذاتي عند حياكة النصّ، فتكون المحفظة البصرية حاضرة مع الذات العاملة، وهذا مانلاحظه في قصيدة البصام (أولاد علي)، فالناقل الباث، والمنقول الحدث، والمنقول منه محافظة

ذي قار العريقة.. ومن خلال الإدراك الطبيعي ودمجه بالإدراك الحسي، حصلنا على تصوير متجانس في المتن الحاضر مابيننا.. إنّ حالة التشبيه التي اعتمدها الشاعر البصام، هي جزء من نظرية الاستعارة، وما مفردة الجسر إلا استعارة من منظور متعامد متواجد في الطبيعة، وقد أدخل الشاعر بعض الرموز التوضيحية (الزيتون، الهور، سومر، الهور، الأم والكلاب..) كلها رموز دلت على موازاة للحدث المنقول من طبيعة المدينة والتي أراد أن يقدمها، بشكل مختلف..

-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلامِ + أو يُهزم أولادُ علي + ورأيت الذي يغرف الماء + يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط + كي لا يجوع السومري أو يعرى + أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد

يراقب الشاعر حسن البصام تفاصيل الألوان المثيرة، ومن خلال أفعال الحركة الانتقالية، يشدو وينحني نحو التأملات، وهي خصوصية التفكر المستقبلي وتحويل الماضي إلى حاضر، فحالات الألوان المثيرة للذات، من الحالات المتغيرة وغير الثابتة، لذلك يوازي اللون، لون الضوء، مثلا، لون الدماء اللامعة في الأضواء المتحركة، حيث تشكل حالة موجية كأننا أمام موج البحر، بينما المدينة بسكونها ونخيلها تشترك مع تمفصلات البلاد العامة، إذن لا انفصالية في الموضوع عندما يكون العراق واحدا، وأراد الشاعر أن يعبر بهذا المجال من خلال التشبيه واستعارة الأشياء الصالحة للنصّ المعتمد..

ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة
فوق أهداب العراق
والنيران تخبو
والماء يجري تحت أرجلنا
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا
ونردّد دون نشاز....

هذا النشيد:
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
والـ.....................)

من قصيدة: **أولاد علي - حسن البصام – العراق**

بالرغم من بساطة القول الذي يواجهنا به الشاعر حسن البصام، لكننا أمام واجهة مثيرة للجدل، وهي ربط الحدث المتتالي في المدينة بحالة مستقبلية من جهة، وارتباط اللغة بالقول المشهدي المنقول، حيث تظهر لنا الاستعارة بشكلها الواضح؛ وعندما نتوقف مع بعض النقاط التأملية للبصرية وللذات، فإننا نكون في الحدث الغنائي الذي يردده الجميع..

ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة + فوق أهداب العراق + والنيران تخبو + والماء يجري تحت أرجلنا +
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا + ونردّد دون نشاز.... + هذا النشيد:
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
والـ ....)

طالما أنّ النصّ يشكل الحدث، فإن اللغة تمثل النصّ في الوظيفة التواصلية مابين المتلقي والباث، ومابين النصّ الشعري والمعاينة الاتصالية، لذلك عندما ينوب النصّ عن الفعل، فهناك حالات تواصلية غير منتهية، وخاصة أن الشاعر العراقي حسن البصام اتكأ على إرث المدينة، مدينة الشهداء في العراق، وعدّد بعض المميزات العراقية التي لا تفارق المعلومة المتبادلة ..

نتعرف على ثلاث خصائص من خلال النصّ المكتوب في الواجهة الـ ذي قارية، ونحن ننتقل من خصوصية إلى أخرى ويمكننا أن نجابه اليأس بالتأمل، ونجابه الموت بحب الحياة، ونجابه الإنسان بالمقدس..

الإحالة : إحالة الموضوعة المشهدية من المحفظة البصرية إلى النصّ المكتوب، حيث تواردت المعاني المحالة معها في تجسيد النصّ الشعري دون المرور بالنصّ المقروء..

الاستدلال: هناك طريقتان للاستدلال دمجها الشاعر حسن البصام من خلال نصّه الشعري (أولاد علي)، الأولى : التقابل الحدثي وربطه بالمدينة (الناصرية) والخروج به إلى عموم العراق.. والثانية: أسماء الأعلام المعرّفة والتي ذكرها في واقعة الطف، فقد سقط في العراق مئات الشهداء توازيا مع هذه الأسماء والتي يرجع نسبهم إلى الرسول (ص).. مما أدخلنا بحالة استدلالية ونحن نبحر في نصّه الشعري..

الوظيفة التعيينية : لقد درج الشاعر الذات كوظيفة تعيينية من خلال اللغة التي وظفها للوصول إلى الموضوع المرغوب نقله من خلال المشهد البصري للشاعر..

أولاد علي

حسن البصام - العراق

البارحة
قرب جسر الحضارات
رأيت بعيني
زينب مفزوعة
وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام
ورأيت آخر، كالسهم يغرف من كتف الفرات
ماء العدالة
يزيح من عيوننا السواد والظلام
وسألت من هذا؟
فأجابني صوت :أنا المنقذ
وسمعت أعلام العراق تنوح
مُلثّما كان بن سعد يضرم في نجومها النيران
بعد حين ظلّ يبكي
قال: سأخسر الري..
ذبحت مصطفى وحيدر.. وأخوتي ..عشيرتي
لكنما صاح الشهيد بوجهه
-لن يطول نزيفنا
سأعلق فوق جسر الناصرية
من وأد الزيتون في ليل بهيم
من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على

أولادها صبرا مستديم
ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب
ذيل يضيع بين أذناب الكلاب
أشاح بوجهه الدامي
ثم استدار بصرخة:
-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام
أو يُهزم أولادُ علي
ورأيت الذي يغرف الماء
يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط
كي لا يجوع السومري أو يعرى
أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد
ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة
فوق أهداب العراق
والنيران تخبو
والماء يجري تحت أرجلنا
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا
ونردّد دون نشاز....
هذا النشيد:
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
والـ ....)

الاثنين 27/1/2020

الفلسفة التعددية

في نصوص الشاعر العراقي

عبود الجابري

الفلسفة التعددية في النصّ الشعري الحديث يلزمنا الدخول إلى فلسفة الذات وحالة الاستقراء الذاتي، والتي لها الأثر الفعال على تعدد المعاني والتأويلات والاستدلال، ومن خلال هذا المسلك نذهب إلى فكر العلاقة وفلسفتها في النصّ الشعري الحديث، وعندما تتجمع حركات النصّ بحركة واحدة تدعو إلى القوة فنكون قد تجاوزنا البنى الصغيرة وركزنا على البنية الكبيرة، حيث يميل الجزء إلى الكل، وتميل العلاقات التي تؤسسها الذات من تعددية بالاتجاهات إلى الاختلافات الكلية ومقادير اتجاه كلّ نصّ نحو التعددية؛ حيث أن الأطرالتجنيسية تتجه نحو: الموضوعاتية والجدلية والتفكيكية والحوارية.. والتي من خلالها تستقرّ الذات بإحدى النصوص لتتفاعل معها على أساس الهدم والبناء لكي تتوصل إلى منجزها الآني المعرفي... وضمن الإطار التصوري يكون التفاعل غير مستقر بحالة من الحالات المذكورة.. ولكي ندعم مهمتنا في الفلسفة التعددية للنصّ، سوف نكون مع ثلاثة اتجاهات في البناء المعماري للنصّ وما يتخلله من لغات متغيرة بين الحين والحين، وذلك لكي تستقر عين المتلقي على ديمومة النصّ الشعري وتبيان تأويلاته وقصدية الشاعر الفلسفية، والتي لاتقتصر على التفاعل التسلسلي للمكونات الدائرة من حوله..

بناء المواجهة النصية

بناء التفاعلات اللغوية

النص على المستوى الدلالي

لانكتفي بهذه المواجهات عندما نكون مع نصوص الشاعر العراقي عبود الجابري، ولكن نستطيع أن نرسم بما تيسر لنا من العلاقات النصية بؤرة النصّ النوعي، ونستطيع أن نذهب إلى القصيدة الذكية والتي لها إطارها المنفرد مع لغتها التعيينية في مواجهة التعددية النصية، فالنسيج النصي لايستقر في مواجهة واحدة، فاحتواء الموضوع

يختلف عن الاحتواء الجدلي، فالأول يقودنا إلى المعاني ومعنى المعنى، بينما يقودنا الثاني إلى البعد الخيالي وتأسيس الصورة الجدلية والتي تستقر في مساحة المتخيل وفعله الحركي..

يرتبط النص مع بعضه إما بأدوات نصية تؤدي إلى تواصله أو من خلال المعاني المتممة أو الممتدة والتي تعتدي جملة على جملة أخرى، والجملة الأكثر إثارة تكون ظاهرة في الأداء النصي ومسيطرة على الامتداد، فتوحي للمتلقي بأنها الأقرب له بينما تعمل من خلال ارتباطها بالجمل الأخرى، وتكون عوامل المعاني الأثر الفعال في هيمنة جملة دون أخرى، وهذا لايجعلنا نبرر عدم ظهور الجملة دون سواها، ولكن تبرر لنا فعالية الجملة الشعرية وماتتركه من أثر أكثر فعالة دون سواها..

[١]

لست وحيدا أبدا
كلّ مافي الأمر
انني
صرت رفيقا لوحدتي

من قصيدة : على بابِ قلبٍ وحيد – عبود الجابري

من خلال امتداد المعاني، جملة إثر جملة، نلاحظ أنّ المعنى الاخير اتكأ على جملة (صرت رفيقا لوحدي) المتممة لبقية الجمل، مما سجلت اللقطة التي رسمها الشاعر عبود الجابري، لحظة خاصة دارت في الذات العاملة والتي عكست تلك المعاني على المتلقي..

لست وحيدا أبدا + كلّ مافي الأمر + انني + صرت رفيقا لوحدتي

لست وحيدا أبدا ⟵⟶ صرت رفيقا لوحدتي

الجملة الأولى لها ديمومة بينما ترد الجملة الثانية على الأولى، فيصبح الارتاد معاكسا، أي ترتد الأولى أيضا بشكل متبادل على الجملة الثانية، ومن هنا نحصل على البعد المغاير للغلة التي تلاعب بها الشاعر العراقي عبود الجابري..

بناء المواجهة النصية

النصّ يواجه النصّ الآخر.. وما يحويه قابلا لمواجهة العوامل الداخلية والخارجية، فالعوامل الداخلية؛ منها العناصر المتممة والقول المتأخر والقول المتقدم في النصّ المقروء، فتأجيل بعض العناصر ليس نقصانا في النصّ، وخصوصا نحن نؤمن بالتقليلية الزمنية والتي تدفعنا إلى البعد الزمني المقرب، أما البعد الزمني البعيد فيحتاج إلى تفسيرات تخصّ النصّ، والعلاقات التي تحيط به، قد تكون علاقات متعددة لايمكننا رصدها بشكل تام.. لذلك ومن خلال الحضور النصي التقليلي الذي يتقشف بالعامل الزمني واللغوي نلاحظ قوة الدال والمدلول، اللذين يلتقيان في البنى البنائية للنصّ..

يشكل المفهوم التقليلي في النصّ تعددية في الجدل والممارسة وكذلك في مكونات المحاججة التي تؤدي إلى مبدأ الاختلاف في اللغة والمعاني، لكي يحصل الباث على تأويلات مخالفة من خلال مخاتلاته النصية بين نصّ كلقطة حاسمة بلحظة مركزية، وبين نصّ كمنظور تقليلي من ناحيتي الزمنية واللغوية..

لغة

عن طريقةٍ قديمةٍ في القراءة
أتحدّثُ
يومٍ لمْ يكنْ
في العالم عميان
ولم يكنْ
للمبصرين جَلَدٌ
كي يبقوا عيونهم مفتوحةً
ليعرفوا إن كان الله
سيضيفُ
إلى العالم رجلاً أعمى
وامرأةً
تنظر إلى يديه بأسىً غامضٍ
كمن يقولُ له:
فكّرْ بلغةٍ تبصرُ بها
أيّها الغريب

من قصيدة : لغة – عبود الجابري

نميل إلى تعدد الدلالات في النصّ الواحد، وإن كان يميل إلى التقليلية، وهي حالة من حالات النصّ غير الازدواجية، أي يكون النصّ مع تعدد مدلوله، ولكن يميل النصّ الصلب إلى الدالة الذاتية حيث تكون منشأ التأسيس التبديلي للذات، فهي العاملة الأولى دون توقف وهي التي تسعى مع التلقائية في رسم النصّ النوعي.

عن طريقةٍ قديمةٍ في القراءة + أتحدّثُ + يومٍ لمْ يكنْ + في العالم عميان + ولم يكنْ + للمبصرين جَلَدٌ +
كي يبقوا عيونهم مفتوحةً + ليعرفوا إن كان الله + سيضيفُ + إلى

العالم رجلاً أعمى + وامرأةً + تنظر إلى يديه بأسىً غامضٍ + كمن يقولُ له: + فكّرْ بلغةٍ تبصرُ بها + أيّها الغريب

ماذا إذا أضاف الشاعر عبود الجابري " الأعرج " أيضا إلى قائمة العميان.. من خلال هذه المطالع التي تجلت في النصّ، فقد قادنا الشاعر إلى موضوع المتناهي واللامتناهي، فصفة العميان للعميان فقط، وهي المتناهي في النصّ، ولكن إضافة الصفات الأخرى، يدلنا إلى اللامتناهي، فالنصّ الشعري الذي حمل عنونة " لغة " يعتبرتحريرا للمتناهي ومواجهة النصّ لمعنى النص، وذلك بسبب قريب جدا، فالحالة الزمنية مفتوحة، وهو لايحتاجها طالما تطرق إلى عامل اللغة، بينما العلاقة بين الدال والمدلول، علاقة اعتباطية كما أكد " دي سوسير " أما الأسماء التي ترافق القول الشعري فهي لاتدل على الدلالة المادية، وإنما وضعت لعكس المعاني والألفاظ المجردة..

إن مركزية الحدث الشعري الدال، يدور حول الفهم الضمني والفهم الظاهري للغة، بينما أضاف الشاعر مفردة العميان، ليرمز من خلالها إلى موضوعة الفهم اللغوي، وهي حالة لاشعورية مفتوحة للعيان وللشاعر، وهنا من الممكن أن نذهب إلى (نظرية لاكان) باعتبار اللاشعور " L, Inconscience "كيان لغوي؛ يساوي نظريته المتأثرة بنظرية فرويد في اللاشعور، فهو يضفي على البنية اللاشعورية طابعا لغويا يوازي ويطابق مفهومي اللغة واللاشعور.. بينما ربط الشاعر العراقي عبود الجابري، مفردة الأعمى بمفردة الغريب، وهذا يدلنا على أن الغريب خارج وطنه كالأعمى، وهي حالة استدلالية يضيفها الشاعر من خلال مبدأ الاستعارة للجمل التي اشتغل بخصوصها..

مايُشبهُ العيد

كنَستُ عتَبةَ المنزلِ
وغسلتُ الدَّرجاتِ المتربةَ

، ثم نمتُ
حاسرَ الحُلمِ
لا ترابَ أكنسُه ثانيةً
ولن يطرقَ بابيَ
من أَخْشى على لمعانِ حذائِهِ
من الغبار...

من قصيدة : مايُشبهُ العيد – عبود الجابري

إنّ الطبيعة الشعرية؛ هي الخيال، ولكي يكون الخيال ذا طبيعة لحظوية ستكون الذات هي القاسم الأول لربط الأفكار مع الخيال، والفكر يولد من مجموعة من الأفكار الصغيرة ليتخذ من موقعه الجديد هوية للشاعر الذي يقدم على التفكر اللحظوي لإيجاد النصّ الشعري، وفي نفس الوقت يبتعد عن الكتابة لأن العملية تفكرية، تقودنا إلى النصّ المقروء.. ومن خلال هذه المهام التي تطرأ بلحظتها على المشهد الشعري تتكون القاعدة المدرَكة للتفاعل مع النصّ الجديد.. الشاعر العراقي عبود الجابري ومن خلال قصيدة " مايشبه العيد " لاحظنا امتثال الذات وانسجامها من خلال أفعال الحركة الموجودة، والوجود يولد المقروء..

كنَستُ عتَبةَ المنزلِ + وغسلتُ الدَّرجاتِ المتربةَ + ، ثم نمتُ + حاسرَ الحُلمِ + لا ترابَ أكنسُه ثانيةً + ولن يطرقَ بابيَ + من أَخْشى على لمعانِ حذائِهِ + من الغبار...

كنس وغسل بمعنى أزال، خارج المعنى القاموسي، حيث نميل إلى معنى النصّ وكيفية مواجهة العناصر المفردة، لذلك عندما نذكر مفردة التعدد، فالألفاظ تتواجد في أكثر من نصّ، يجمعها المنظور الحاوي، ولكن بما أنّنا مع النصّ المقتضب، ستكون ذات قوّة فعالة بالجزيئات

النصية، وتحتل مساحة من المعاني التي تغطي هدف الشاعر وهو يعلن عن رسالته المرسَلة للآخرين..

المحور الدال على النواة النصية في النصّ التقليلي،(نطلق عليه بالتقليلي) فالمشهد الذي أمامنا بزمنية متقاربة جدا، ومن خلال بعض اللحظات (كنس، غسل ومن ثمّ نام)، إذن الشاعر تقشف باللحظات الزمنية وجعلها سريعة ومتقارب بعضها لبعض، بالإضافة إلى تقليل عدد الشطور وربطها بالشكل التركيبي للجمل الممتدة على بعضها، فنحصل بالنتيجة على حلم، مع لغة تعبيرية يطرق بابها الشاعر وهو لا يخشى الأشياء التي ستحدث له أو في بيته السكني..

البناء التفاعلي للقول الشعري

البناء الكلامي جزء من البناء الكتابي، ولكن يختلق القول كقول شعري يؤدي إلى الشعرية ويستهدف الجمالية كتقديرات نافذة من علم الجمال وليس كأحكام يطلقها الشاعر حول كيفية الخلق الذي تتبين أطره البينية في الهدم والبناء، والنصّ الشعري لايتخذ مكانه إذا كان خارج الجمالية، وحتى مفردة القبح، فهي جميلة بقبحها وليس بجمالها، حيث تؤدي إلى القبح الجمالي.. موضوعنا ليس فلسفة القبح وما يجاوره، بالرغم من أن هذه المفردة يبتعد عنها الشعراء، ويميلون إلى انعكاسات موازية للمرآة التي يبنون لقطاتهم الجميلة من خلالها، فعندما كشف بيكاسو الفن التكعيبي، هشّم المرآة، وحصل على مكعبات وزوايا هندسية لايمكن للمرء أن يجيدها إلا من خلال هذا التهشيم.. وكذلك الشاعر يكسر جدران المحدود ويبيد المتناهي لكي يدخل مع عنصر المتخيل إلى اللامحدود، ويكون في مساحة واسعة من اللامتناهي..

الشاعر العراقي عبود الجابري، استطاع أن يجذب الآخر من خلال نصوصه الشعرية التي تؤدي إلى اللامحدود تارة، وتارة أخرى إلى

موضوع الانتقاء، حيث أن الانتقائية تؤدي إلى الموضوعية المطلوبة في علم الجمال، واللغة الشعرية المعبرة والتي تتكئ على الوصفية جزءا من الجمالية.. فهي تلك العلاقات المشتركة بين هذه العناصر؛ كما أنّ لدينا عناصر الحواس وتراسلاتها لكي تفرض العلاقات مابينها، وهي من الديمومة الضرورية، مثلا تراسلات البصر والبصرية وكذلك تراسلات الصوت من خلال السمع، وتراسلات الأشياء المادية والتي تظهر لنا بالأشياء القريبة تكون كبيرة بينما الأشياء البعيدة يصغر حجمها، حيث تحتاج إلى تفسيرات تقريبية لهذا البعد بالرغم من حالة الجمال التي تتحلى بها، وكلما اقتربت الأشياء وكبرت، كلما ظهرت الأخطاء بشكل أكبر ووضوح تام.. هذه الترتيبات تنفعنا جدا من خلال البعد البصري وهي حالة الرسام في المنظور والتعامد، وكما هي حالة الشاعر أيضا، حيث ينقل الكثير من التصاوير من خلال التعامد، ويمررها في مختبر الذات التخييلية لكي لايكون النقل بالشكل الموازي للطبيعة..

ومن خلال بناء القول كمطالع نافذة للكتابة لذلك نذهب إلى الاتجاهات الصوتية في الكتابة باعتبار أن للأصوات أهميتها وغايتها في فنّ الكتابة؛ ولكي نكون في دائرة أوسع كي نربط العوامل الأربعة مع فنّ الكتابة والقول الشعري وهي : الموضوعاتية والجدلية والتفكيكية والحوارية.. حيث كل مدخل يؤدي إلى قول كتابي، والمتواجد في الذات يُترجم على مستوى القول ومن ثم مستوى الصوت والكتابة..

[٢]

يرضى
بقليل من الملح
على زاد أيامه
بقليل منكِ في ليله

وقليل من الليل
حين تنامين على كتف الحلم
قليل من الحلم
حين تسيرين على ضفة النوم
قليل من النوم
يؤرجحه الناي
بين بحّته
وبين أجراس معلقة
في رقاب القطيع

من قصيدة : على بابِ قلبٍ وحيد – عبود الجابري

الترابط الموجود في النصّ الذي رسمه الشاعر عبود الجابري، هو ترابط خطي بين الجمل، وقد قد ظهرت المعاني من خلال ديمومة الجملة، لذلك فالصوت سبق الترابط من خلال النصّ المقروء، فيتردد في الذات ذلك الصوت الذي يرغب الكتابة، فينزل الشاعر إلى عبقرية اللغة لكي يغطي المعاني التي تعوم في الذات العاملة..

يرضى + بقليل من الملح + على زاد أيامه
بقليل منكِ في ليله + وقليل من الليل + حين تنامين على كتف الحلم

قليل من الحلم + حين تسيرين على ضفة النوم
قليل من النوم + يؤرجحه الناي + بين بحّته + وبين أجراس معلقة + في رقاب القطيع

معنى يجاور معنى، ومن خلال المجاورات ترجم الشاعر عناصره من خلال القول الشعري في القول؛ فالأحداث الشعرية الأربعة التي تم

تقسيمها حسب امتداد الجملة واشتقاق جملة أخرى من المفردة المركزية التي سبقتها.

إن الجمل الثلاثة الأولى أعطت معانيها الامتداية للجملة التي تليها، ولكن اكتفى الشاعر بأن يولد من مفردة " الحلم " التي امتدت إلى جمل جديدة.. وقد لاحظنا من خلال بعض الأفعال الانتقالية ومؤثراتها على الجملة تتلازم على مستوى الدال: مثلا الفعل ينام والفعل يسير والفعل يؤرجح، كلها افعال انتقالية تلازم الحركة، وتقودنا إلى نشاط معرفي في المعاني التي عكستها الذات العاملة.. ومن خلال الأفعال تم احتواء المعاني والتي ارتبطت باختلافها بين جملة وأخرى، ومن خلال هذا الجانب نستطيع أن نعكس جملة على جملة من خلال المعاني طبعا، لنحصل على جمل معكوسة ولكن لها ارتباطاتها الجديدة دون أن نغير بميزة التركيب:

بقليل منكِ في ليله + وقليل من الليل + حين تنامين على كتف الحلم
⟵⟶ قليل من الحلم + حين تسيرين على ضفة النوم

فالمشار في المقطع الأول، هو المشار الأصلي، بينما في المقطع الثاني الذي تواصل من الأصل في المطلع الأول هو المشار الثانوي، إلى أن توصل الشاعر إلى قصدية المعاني بوسائل معينة ومنها مثلا الاستعارة والتشبيه الضمني..

[٦]

ترفرفين على قلبي
كالعلم
في الأراضي المحرّرة

[٧]

من منّا بكى على صدر الآخر...؟
وحده القميص المبتل
يعرف الجواب

من قصيدة : على بابِ قلبٍ وحيد – عبود الجابري

في الترسيمة المقطعية للنصّ، كلّ مقطع يفسر ذاته، لذلك لو أبحرنا مع العنونة التي حملها النصّ لدى الشاعر عبود الجابري، فسوف نكون بعتبة العنونة (على باب قلب وحيد) التي اخترقت مرجعية النصّ في تفسير ذاته، وتكونت علاقات نصية مابين مرجعية العنونة وجسد النصّ الذي يباغتنا به الشاعر من خلال أسلوب التقطيع، لكي يعطي لكلّ نصّ استقلاليته في المعاني الممتدة، واستقلاليته في وظيفة النصّ الفنية..

ترفرفين على قلبي + كالعلم + في الأراضي المحرّرة

من منّا بكى على صدر الآخر...؟ + وحده القميص المبتل + يعرف الجواب

في المقطع الأول حرر الباث الثاني من خلال الحوار، واستخدم " كاف " التشبيه، بتشبيه الجملة، وهي حالة استعارية.. حيث أضاف للمعنى الأول معنى آخر من خلال فنّ التشبيه، فيصبح لدينا حالتان من التحرر، التحرر الأول؛ والتحرر الثاني عندما شبه المرأة بالعلم..

سؤال يطرحه الشاعر على الباث الثاني في النصّ، بينما الإجابة كانت عملية تماما، أي نحن مع عمل " Travail " وفعل " Acte " ونشاط " Activite " حسب كتاب فلسفة التواصل والذي يؤكد لنا ((إنّ مفهوم

العمل، ووفق دلالياته الحالية وبخاصة تلك المنحدرة إلينا من التراث الماركسي، قد يشدنا إلى تثمين مظاهره المادية والتقانية فقط، في حين أن مفهوم الفعل، ومن ثمّ النشاط، يمتلك قدرة تخييلية، مجازية، تتجاوز الأفق المادي إلى أفق لغوي، منطوقي، مقولي، يحيل مباشرة إلى مفهوم أشدّ تأثيرا في هيكلية البناء الاجتماعي وهو التفاعل: التفاعل بين الصورة والمادة، التفاعل بين الواقع والعقل، التفاعل بين الذات والموضوع، التفاعل بين اللغة ومحيطها. – فلسفة التواصل – ص 18 – جان مارك فيري – ترجمة: د. عمر مهيبل))..

ويتم التفاعل بين القول والكتابة، حيث يكون لدينا القول الشعري، وهو هدف الشاعر في حالة الخلق وفي حالتي الهدم والبناء، ويخبرنا المقطع المرسوم بأن الحالة المادية انتمت إلى القول، وهذا ما أراد أن يوصله الشاعر إلى المتلقي، وكذلك الحالة الخبرية والتي نسبها للفعل المادي..

يختلف القول بين القول المسموع والقول المقروء، فالثاني يدفعنا إلى القول الكتابي، بينما القول الأول، هو المسموع من القول الكتابي، فيكون المنجز ضمن القول الشعري الكتابي خارج التجريب.. وللقول الشعري فنيته المقروءة في حالة الكتابة، فإما يلاقي الرفض من قبل الباث، أو يلاقي القبول في الكتابة والتواصل ضمن فعل القول الكتابي الذي يكون عادة محملا بالمعاني التي تدور حول الذات العاملة..

النص على المستوى الدلالي

لاتخلو بنية تركيبية دون وجود بنية دلالية، ومن خلال هذا المبدأ طور اللسانيون علم الدلالة وراح يغزو الكثير من العلوم الأخرى، وخصوصا علم المعاني الذي يعبر من خلالها البنى التركيبية والصوتية.. ولكي لانتوسع أكثر في هذا المجال، سوف نميل إلى الحقول الإشارية والتي

تمتد إلى الدلالات، باعتبار الشاعر يوظف ويزيد من الإشارة إلى الأشياء وإلى الحالات الاجتماعية كمعرفة ونشاط داخلي يؤدي مهامه في النصّ الشعري الحديث.. وطالما نحن مع الصور الشعرية التي تكون من نتائج الذهنية، فالإشارة منشط معرفي مع منشط آخر باستدعاء الصورة الذهنية.. ويكون لحركة الأفعال الانتقالية الدور والتدخل بهذه العلاقات والمنشطات في حركة الصورة ونتائجها التي تتبين في حالة ديمومتها وتحولها من النصّ المقروء إلى النصّ المكتوب..

فالمكون التقني يدعو إلى الموضوعاتية والصور الجدلية، ومن خلال علاقات المكون مع الصور المنقولة أو الصور الخيالية تظهر لنا التفاعلات الحوارية بواسطة ربط الوحدات..

بِحركَةٍ واحدة منْ يدِهِ
أَسقطَ كثيراً من الكُؤوسِ
وصارَ يَتلفَّتُ
منتظراً أن يلومَهُ أَحدٌ
أَو أن يُخفِّفَ عنهُ جليسٌ
يتطَوَّعَ ليَجْمعَ الشَّظايا
لكنَّهُ بحركة واحدةٍ
منْ يدِهِ كذلك
شَطَب سطراً منَ الحُلمِ
وبدأَ يرسمُ طاولةً
وكؤوساً قليلةً
ونَدامى أقلَّ
وامرأة تغزل ليلا غزيرا على عينيه
كيْ لا يصْحوَ منْ نومِه
حينَ يُحرِّكُ يدَهُ
ويُسْقِطُ الكؤوسَ ثانيةً

من قصيدة : تعديلٌ على الحلم – عبود الجابري

تعتبر الإشارات منشطا دائما وفعّالا في النصّ، وقد لاحظنا من خلال العنونة المختلفة؛ بأن الحلم قائم، ولكن يحتاج إلى تعديل، ويعتبر خارج الممكنات يطرحها الشاعر وهو يشير إلى تعديل على الحلم، أي تنشيطه مرة ثانية، فالتعديل خارج المعنى التقليدي، نعتبره جزءا من التنشيط، حيث تتكون لدينا حركة انتقالية تنقلنا إلى جسد النصّ من خلال المفاهيم الأولى ونحن مع تفكيك العنونة..

بِحركَةٍ واحدة منْ يدِهِ + أَسقطَ كثيراً من الكُؤوسِ + وصارَ يَتلفَّتُ + منتظراً أن يلومَهُ أَحدٌ + أَو أن يُخفِّفَ عنهُ جليسٌ + يتطَوَّعَ ليَجْمعَ الشَّظايا + لكنَّهُ بحركة واحدةٍ + منْ يدهِ كذلك شَطَب سطراً منَ الحُلمِ وبدأَ يرسمُ طاولةً + وكؤوساً قليلةً + ونَدامى أقلَّ + وامرأة تغزل ليلا غزيرا على عينيه + كيْ لا يصْحوَ منْ نومِه + حينَ يُحرِّكُ يدَهُ + ويُسْقِطُ الكؤوسَ ثانيةً

إذا أخذنا الرابط التعليلي بين البنية والدلالة، فسوف نجد أنّ هناك سببا ما بقيمة الجملة الشعرية، والجملة الشعرية لدى الشاعر العراقي عبود الجابري، غير منفصلة، فهي تتجمع مع جمل شعرية أخرى، لتؤدي أسبابها واستقرارها كبنية دلالية كي تحيلنا إلى الرابط الإشاري.. مثلا حركة اليد التي أطلقها الآخر، عبأت جزءا من فراغ، فالفراغ تواجد أمام حركة اليد وإلا لايستطيع الآخر من هذه الحركة أن يطلقها، وهنا بالإمكان أن نذهب إلى الفيلسوف الفرنسي موريس مرلوبونتي، وكتابه ظواهرية الإدراك، والذي يخبرنا من خلاله على: **((إنّ بنية الصورة والعمق أو بنية النقطة والأفق تفترضان مسبقا مفهوم الفضاء الموضوعي، بحيث أنه من أجل القيام بحركة مهارة كصورة على العمق الكثيف للجسد، يجب فعلا ربط اليد وبقية الجسد بهذه العلاقة**

من المكانية الموضوعية وبهذا تعود بنية الصورة والعمق لتصبح أحد المحتويات المحتملة للشكل العام للمكان. - ظواهرية الإدراك – ص 93 - موريس مرلوبونتي)). فقد أشغل الكائن (وأعني هنا كائن الشاعر عبود الجابري) جزءا من حلم، لذلك فالدعوة التي أطلقها من خلال العنونة، جاءت تكملتها في جسد النصّ، فالحركة الموضوعية التي شغلت البنية أدت إلى دلالة من خلال علاقة المعنى مع الجمل الممتدة على بعضها البعض، والشاعر يميل إلى حالة سردية وهو يتواصل مع الجمل من خلال مفاهيم تخييلية، حيث كانت حركة المتخيل إلى جانب المحسوس، ذات نفوذ فعّال في الحلم الذي رسمه الشاعر عبود الجابري..

نصوص الشاعر العراقي عبود الجابري

▪لُغة

عن طريقةٍ قديمةٍ في القراءة
أتحدّثُ
يومٍ لمْ يكنْ
في العالم عميان
ولم يكنْ
للمبصرين جَلَدٌ
كي يبقوا عيونهم مفتوحةً
ليعرفوا إن كان الله
سيضيفُ
الى العالم رجلاً أعمى
وامرأةً
تنظر إلى يديه بأسىً غامضٍ
كمن يقولُ له:
فكّرْ بلغةٍ تبصرُ بها
أيّها الغريب

13آب 2019

مايُشبهُ العيد

كنَستُ عتَبةَ المنزلِ
وغسلتُ الدَّرجاتِ المتربةَ
، ثم نمتُ
حاسرَ الحُلمِ
لا ترابَ أكنسُه ثانيةً
ولن يطرقَ بابيَ
من أَخْشى على لمعانِ حذائِهِ
من الغبار...

على بابِ قلبٍ وحيد

[١]

لست وحيدا أبدا
كلّ مافي الأمر
انني
صرت رفيقا لوحدتي

[٢]

يرضى
بقليل من الملح
على زاد أيامه
بقليل منكِ في ليله
وقليل من الليل
حين تنامين على كتف الحلم
قليل من الحلم
حين تسيرين على ضفة النوم
قليل من النوم
يؤرجحه الناي
بين بحّته
وبين اجراس معلقة
في رقاب القطيع

[٣]

لماذا
لايمنح الله الشمس عطلة اسبوعية.....؟
ليعرف الناس
انك مضيئة دائما
وانني الوحيد الذي يرى....

[٤]

هو جدار أبيض
جدار قديم
ينوء بقلبه الطيني اليابس
اكتبي عليه اسمك فقط
ولاتثقلي كاهله بالمسامير

[٥]

ترفقي بأطرافه
وارتقيه بخيط ناعم
لايجرح حواشيه
ولملمي خيوطه الشاردة
وأعصريه بحنوّ حين يدركه الماء
فهو وإن تراءى لك كثوب عتيق
لكنه على اية حال .... قلب

[٦]

ترفرفين على قلبي
كالعلم
في الأراضي المحرّرة

[٧]

من منّا بكى على صدر الآخر...؟
وحده القميص المبتل
يعرف الجواب

تعديلٌ على الحلم

بِحركَةٍ واحدة منْ يدِهِ
أَسقطَ كثيراً من الكُؤوسِ
وصارَ يَتلفَّتُ
منتظراً أن يلومَهُ أَحدٌ
أَو أن يُخفِّفَ عنهُ جليسٌ
يتطَوَّعَ ليَجْمعَ الشَّظايا
لكنَّهُ بحركة واحدةٍ
منْ يدهِ كذلك
شَطَب سطراً منَ الحُلمِ
وبدأَ يرسمُ طاولةً
وكؤوساً قليلةً
ونَدامى أقلَّ
وامرأة تغزل ليلا غزيرا على عينيه
كيْ لا يصْحوَ منْ نومِه

حينَ يُحرِّكُ يدَهُ
ويُسْقِطُ الكؤوسَ ثانيةً

شباط 2013

الخيال والإدراك الحسي

في نصوص الشاعر العراقي

كرم الأعرجي

معظم النصوص المقروءة هي نصوص خيالية قبل الكتابة، فالترتيبات الذاتية تقودنا إلى هذه المساحة الواسعة وتؤدي غلى ترجمتها الكتابية، ولكن عند النقل قد تفقد الكثير، حالها حال الحلم المترجم، فالمرء لايتذكر منه إلا القليل أو يُزال تماما، فالخيال الحركي قد يتواجد وأنت في الطريق أو تنتظر حافلة أو في مقهى أو عند النوم، ولكن لا يتم الحفاظ عليه بهذه السهولة، لذلك نقل الصور بشكلها المباشر وتحويلها إلى مساحة من الخيال تعطي قيمة خيالية قد تتواجد لدى شاعر دون غيره، أو يعتمد الأحلام الحيّة والتي تتكوّن من تبدلات وتحولات ذاتية وهنا تكمن بعض العلاقات مابين الأشياء وكيفية رؤيتها من المنظور الخيالي.. وطالما لدينا عقلية مبدعة فإذن هناك ملامح من التصورات والتي تقودنا إلى زرع بذور الخيال في المنتج؛ لذلك ينتمي الشاعر إلى طبعتين من الخيال.. الطبعة الأولى والتي تميل إلى المحسوس ومدى تحركه بين الأشياء والحس الداخلي، والطبعة الثانية المنقحة والتي تؤدي إلى اللامألوف مع عنصر المتخيل الذي يمتلك حركته الحرّة في تفسير حالته مع المقاربات والمباعدات وكذلك مع الممكنات الدائرة في مساحة واسعة حول الذات..

عندما نتطرق إلى التصورات فهناك علاقة مع المفاهيم الاستعارية حيث تقودنا الأخيرة إلى الإدراك الحسي والتعامل مع هذه النظريات في النقل والتشبيه والاستبدال؛ فالتفاعلات التي تحدث من خلال العلاقات الناشبة مابين الجميع، هي علاقات تبادلية، ولم نتوقف هنا طالما نحن مع الإدراك الحسي وأثره على نشاط الجملة الحسية، فالحس الداخلي له تأثيره على المحسوس وحركته بين الحسّ كعلاقة داخلية وبين الحس كعلاقة خارجية، فيكون المحسوس قيد التعامل مع الحس الداخلي من خلال التأثر **((لايكفي لحدوث الإحساس أن يكون المحسوس حاضرا فقط، بل يجب أن يؤثر المحسوس في الحسّ . فنحن لانحسّ بحرارة النار البعيدة عنّـا، ولكنّ نحسّ فيها فقط عندما تؤثر فينا . يقول ابن**

سينا " ليس من شرط المحسوس بالذات أن يكون الإحساس به من غير انفعال يكون منه . فإنّ الحار مالم يسخن لم يحس . وبالحقيقة فإنه لايحس مافي المحسوس، بل مايحدث منه في الحاس، حتى إنه إن لم يحدث ذلك لم يحس به ([4])- ص 54 – الإدراك الحسي عند ابن سينا – د . محمد عثمان نجاتي)).. فالمؤثر والمؤثر به له علاقة بالمحسوس، ونستطيع أن نترجم هذه العلاقات مع نظرية الاستعارة التي يعتمدها الشعراء عادة في النصّ الشعري الحديث..

نبحر مع نصوص الشاعر العراقي كرم الأعرجي ونتكلم عن **التلقائية والاهتمام الذاتي والاستعارة والإدراك الحسي،** نحاول الابتعاد عن فصل العناوين، وذلك باعتمادنا على دمجها مع حضور النصوص التي رسمها الشاعر وهو يعتمد البعد التقليلي الخيالي بمساحة يحددها حسب متطلبات النصّ المكتوب..

حيث أنّ العلاقات المتواجدة في نصوص الشاعر العراقي كرم الأعرجي، علاقات نصية عديدة.. فتلقائية الفعل الخيالي دائما تؤدي إلى المفاجأة وكذلك ميول الشاعر إلى اللامألوف وتحرير فعل المتخيل في نصوصه العديدة المعتمدة..

رؤيــا

*****

أركض في الغابة

وذئاب تنهش مني الخطو المرعوب.

ومخالب أهل الغابة تجرحني

---

[4] **كتاب الشفاء لابن سينا – الجزء الأول – ص 300**

وأقاوم أركض.

وجراحي تعدو في جسدي

أصرخ باللاصوت

كان الليل بطيئا

والركض مكاني!!..

من قصيدة : سيزيف ثانية – كرم الأعرجي

يراقب الشاعر العراقي كرم الأعرجي المعاني المقروءة من خلال الذات، لذلك فالفعل الخيالي لدى الشاعر ينتمي إلى تلقائية الحدث الشعري وطرحه، وله القدرة على الرسومات العجائبية والمفاجأة من خلال التجربة الخيالية التي اعتمدها في نصوصه..

أركض في الغابة + وذئاب تنهش مني الخطو المرعوب. + ومخالب أهل الغابة تجرحني + وأقاوم أركض. + وجراحي تعدو في جسدي + أصرخ باللاصوت + كان الليل بطيئا + والركض مكاني!!..

يميل الشاعر العراقي كرم الأعرجي من خلال هذا المنظور إلى المشهد المكاني، حيث أن التصورات التي رسمها، هي تصورات مكانية (الغابة) كاحتواء خاص على وظيفة المكان وأدواته المتحركة، حيث أنّ من أدوات الغابة " كمكان مشهدي " الذئب، مخالب أهل =غابة والرعب حيث أن المكان فارغ إلا من الأصوات الغريبة وبعض التخيلات التي تحضر في هذا المكان.. إذن نحن في المشهد المكاني اللامحدود، طالما أن العمل المشهدي اعتمد المساحة الخيالية..

إنّ الشاعر لم يكن في الغابة ولكنه من خلال التصورات بنى بنية دلالية للغابة، وتعتمد على الحاضر الغائب، فالمكان المشهدي موجود، ولكن الباث غائب عنه، ومن خلال هذا المسلك استطاع أن يشير إلى بعض أدوات الغابة وعملها وعمل الباث من خلال حلم ملقى، نشطه الشاعر كي يتحكم بالحدث الشعري؛ فالمفهوم الذي اعتمده الشاعر مفهوم الدال، من خلال النقل التصوري للذات العاملة، أي نحن في منطقة المتخيل، وأدرك عمل الدال ونشط المحسوس على الحس الداخلي، وجعلنا الشاعر نتوقف مع صورتين ذهنيتين يرافقهما الدال والمدلول، فعند الدال النقل الحي " للغابة " وعند المدلول الصورة الثانية والتي عدد من خلالها أدوات الغابة وجعل ذاته تعيشها من خلال الإشارة نحو الركض وهو مازال في مكانه، إذن أوصلنا إلى حالة الحلم وقدرته في رسم البنية المكانية..

لا خروج منها

****

وحدك تسقط في كأس الحزن تعالجها

وحدك

لا تدرك غير الظلّ سريرا

غير القهوة والتبغ المشهور

..شدو الكلمات البلهاء

وحدك منفي في هذا الناعور

تعلو

تهبط

ما ثم سواك يبور..

من قصيدة : سيزيف ثانية – كرم الأعرجي

لو ذهبنا إلى الواقع الموضوعي وترتيبات الخلق اللغوي؛ فالواقع الموضوعي الخارجي يحمل اللغة ولكنه لايعطي موضوعا، فهو يستند على الواقع الموضوعي الداخلي، حيث أنّ الجزء يستند على الكلّ، ولايمكننا أن نقول أن الكلّ يستند على الجزء، مثلا، المفردة الشعرية لايمكنها أن تكون موضوعا، فهي تستند على جملة، والجملة على مقطع والمقطع ضمن المشهد الشعري، ومن خلال هذه السلسلة المبرمجة نقتطع الواقع الموضوعي والذي نستطيع من خلاله إيجاد اللغة المناسبة في الخلق الشعري، وفي حالة الهدم، نراجع الأساسيات لهدمها، ونراجع البناء من جديد للبناء الموضوعي في النصّ الشعري الحديث..

وحدك تسقط في كأس الحزن تعالجها + وحدك + لا تدرك غير الظلّ سريرا + غير القهوة والتبغ المشهور +.. شدو الكلمات البلهاء + وحدك منفي في هذا الناعور + تعلو + تهبط + ما ثم سواك يبور..

لنأخذ مفردة وحدك، فهي دالة على معناها، هذا إذا كانت مفردة وحيدة، أما من خلال دمجها ستختلف ضمن الواقع الموضوعي الذي هي فيه، فهي تستند إلى تأويل، وذلك من خلال جملة كأس الحزن، فتكون جزءا من الجملة لكأس يحوي على الحزن، وقد تم تحديد كمية الحزن باعتماد الشاعر على التقليلية من خلال المادة (الكأس) وفي نفس الوقت اعتمد على وضع نفسي، حيث يجرنا معه من خلال اللغة الإدراكية في تحديد بعض الجمل التي اعتمدها كإشارات للتتواصل مع بعضها.. الممكنات التي نال منها الشاعر وهي تدلنا من خلال مفردة وحدك : ظلّ السريرا

.. القهوة ، التبغ .. شدو الكلمات، وقد أدت هذه التفاعلات إلى = الحالة + الاستعداد + العاطفة..

الحالة هنا حالة تفسيرية وقد كان الدال قد ظهر من خلال حالة التفسير

الاستعداد : من الممكن تزويده بعنصر الإحاطة، وما هو ممكن على التوظيف مع الجملة المستقبِلة؛ فعنصر الإحاطة يؤدي إلى جمع الممكنات وإحالتها إلى التفكيك ..

العاطفة : ظهرت بعض المفردات بعلاقات عاطفية ومنها : الحزن والنفي والعلو والهبوط، وهي تأثيرات ممكنة لتنشيط المشهد الشعري لدى الشاعر كرم الأعرجي..

آن لأن تقتل هذا الشبح اليأس

غادر في العتمة منفاك..

حدّق

عجلات الزمن العابر حد الأشياء

وألفظ

ما ثم سواك ينادي

ما ثم سواك..

من قصيدة : سيزيف ثانية – كرم الأعرجي

اعتمد الشاعر على اللغة الإبلاغية وهو يقسم الجزء إلى الجزئي، أي جعل المخاطب والمخاطِب يعملان على تدخلهما كتعددية جزئية في

النصّ. وقد اعتمد على عدة كائنات؛ ومنها كائن الأنا وكائن المخاطِب الجزئي، وكائن الموروث الزمني ..

آن لأن تقتل هذا الشبح اليأس + غادر في العتمة منفاك.. + حدّق + عجلات الزمن العابر حد الأشياء + وألفظ + ما ثم سواك ينادي + ما ثم سواك

البنية التي اعتمدها الشاعر كرم الأعرجي هي البنية التصوّرية، وابتعد عن البنية المادية، ومن خلال هذا المسلك بنى أساسيات المشهد لذلك ابتعد عن الكائنات المادية، فيصبح لدينا الكائن التصوري الجزئي؛ وهذا مايؤكد عليه علم الدلالة الإدراكي أيضا، حيث أنّ مبدأ التصورات يعوم على جسد النصّ، في مساحة واسعة من الخيال، وارتباط هذه المساحة بقصدية الشاعر وهو يخبرنا بتعدد تقاسيم المعاني : تقتل الشيخ اليأس .. غادر في العتمة = منفاك .. حدّق + ألفظ = ماثمّ سواك ينادي.. كلها بنى صغيرة اندمجت من خلال المعاني الامتدادية ليتوصل الشاعر إلى قصديته المبدأية، وجذب الآخر من خلال التأثر والمتأثر به؛ وكان مبدأ التجزيء يعوم بين البنى الصغيرة المعتمدة..

لجوج في الهيام أثَري

هذا لأن السماء

سهرت بين ذراعيَّ مرارا في الدعاء

وأنا المرهق بالتشظّي

مبلوع بريح أصوات جرفتنا

نحو مسلات بلا أمنيات

وبلا حادٍ

يدلنا على بسمة غلفها الضباب

هو عزاء مقيم بالمرايا

من قصيدة : أطلس قديم – كرم الأعرجي

من خلال الانفعالات والانفعالات الذاتية يمنحنا المنظور التقطيعي للنصّ الشعور والحس والانتقال بهما إلى حيز الكتابة؛ وهذا يعني أنّ الإدراك الحسي يزودنا بالدالات لكي تكون بديلا عن تخطيطات النصّ، لكي نحصل على أشكال وجمل دلالية تتفاعل مع تلك الانفعالات والتي تتجه نحو المعاني كمخزون متوفر لدى الشاعر..

لجوج في الهيام أثَري + هذا لأن السماء + سهرت بين ذراعيَّ مرارا في الدعاء + وأنا المرهق بالتشظّي + مبلوع بريح أصوات جرفتنا + نحو مسلات بلا أمنيات + وبلا حادٍ + يدلنا على بسمة غلفها الضباب + هو عزاء مقيم بالمرايا

عندما تكون السماء مشتركة بالدعاء، فهناك مصدر للتوتر نتج عن انفعالات الشاعر وهو يقود المتلقي بحالات يومية متكررة، وتكون السماء هي الواجهة القريبة للمرء، لأنها تغطي الكرة الأرضية وقابلة للرؤية أينما كنّا، ويعتبرها الآخر وسيلة واعية للوصول إلى الخالق (عز وجلّ).. فالبنية الأولية التي اعتمدها الشاعر، كانت بنية الاقتراب من مسلكين: الاقتراب من السماء، والاقتراب من المرايا.. والمسلكان عاكسان لجهة الحزن أو جهة الانفعالات التي ارتبطت مع المعاني لحصرها بالجوانب الدالة..

الشاعر له القدرة التوليدية من خلال لغة الإبلاغ، حيث أنه لم يتوقف بعبارة أو مشهد من المشاهد لهذه اللغة، بل سعى إلى توليد براكسيمات (وهي تؤدي إلى انتاج المعنى من خلال اللغة والحياة الاجتماعية)؛

ويتم توليدها من خلال تجربة حياتية إذا لايتوقف الشاعر عند التجربة الحسية فقط..

أنا

نعش حجبته الأمنية

بقيت أثمل بالعبرات

وحدي أدق (ميجنا) اللغة

أعدو بكل الفراشات

لأغطي بأجنحتها

أطلسنا القديم

التاريخ يلوث الكلام

التاريخ يلوث التاريخ

من قصيدة : أطلس قديم – كرم الأعرجي

بنية الصيغة المرضية التي ارتبطت بالعنونة بعد كتمانها، ظهرت مع تفعيل المنجز .. وتفعيل المنجز ظهور المعنى بشكله الآني من جهة وقدرته على الوضع المسبب للدلالة.. وهذه الحالة تجرنا إلى أن المدلول له علاقة بالمفهوم النصّي..

أنا + نعش حجبته الأمنية + بقيت أثمل بالعبرات + وحدي أدق (ميجنا) اللغة + أعدو بكل الفراشات + لأغطي بأجنحتها + أطلسنا القديم + التاريخ يلوث الكلام + التاريخ يلوث التاريخ

النصّ بهيئته المعتمدة يتعدد من خلال القول الشعري، وتعددية النصّ تمثيل على إحالة المعاني إليه، ولكن عندما خرج من موضوع المعنى، فقد ذهب إلى موضوع التاريخ، ففي الجملة التي أشار إليها (أطلسنا القديم) توقف الشاعر هنا، فقد أحضر العنونة مرة ثانية، ومن خلال هذا التكرار كأنه أوجد نصّا آخر يجاور النصّ الأصلي، وخصوصا أنه توقف من خلال المعنى بهذه الجملة كي يدخل إلى المعنى التاريخي، وهي مجاورات للنصّ الأصلي الذي كان مكونا للآخر. فالمكون الآخر بدأ من خلال الإشارة إلى العنونة..

إنّ التصور الاستعاري الذي دجنه الشاعر من خلال الجمل المتواصلة، تمنحنا بعض الدلالات التي تقودنا إلى البنية الجسدية للنصّ .. مثلا : نعش، الفراشات، الأطلس والتاريخ، والذي نعتبره بنية إضافية للنصّ، فقد بيّن لنا هذه المفردات الرئيسية بعض البنى التصورية والتي تمثلت بالبنية الجسدية للنصّ الجزئي ضمن عنونة واضحة (أطلس قديم) والتي كانت القصيدة تحت هذا المسمى..

نصوص الشاعر العراقي كرم الأعرجي

سيزيف ثانية

1

رؤيـــا

*

أركض في الغابة

وذئاب تنهش مني الخطو المرعوب.

ومخالب أهل الغابة تجرحني

وأقاوم أركض.

وجراحي تعدو في جسدي

أصرخ باللاصوت

كان الليل بطيئا

والركض مكاني!!..

***

2

سقوط في الدائرة

**

ونديمي هذه الليلة..

كأس فارغة

وعيون جاحظة

وهواجس لا أعرفها .. لا أدركها

لكني أبقى اتساءل

..هذا ألمي

هذا عدمي

هذا

هذا..

لا يبقى في كأسي الفارغة

ألاك

وبعض جواب..

***

3

لا خروج منها

***

وحدك تسقط في كأس الحزن تعالجها

وحدك

لا تدرك غير الظلّ سريرا

غير القهوة والتبغ المشهور

..شدو الكلمات البلهاء

وحدك منفي في هذا الناعور

تعلو

تهبط

ما ثم سواك يبور..

آن لأن تقتل هذا الشبح اليأس

غادر في العتمة منفاك..

حدّق

عجلات الزمن العابر حد الأشياء

وألفظ

ما ثم سواك ينادي

ما ثم سواك..

****

أطلس قديم

لجوج في الهيام أثَري

هذا لأنّ السماء

سهرت بين ذراعيَّ مرارا في الدعاء

وأنا المرهق بالتشظّي

مبلوع بريح أصوات جرفتنا

نحو مسلات بلا أمنيات

وبلا حادٍ

يدلنا على بسمة غلفها الضباب

هو عزاء مقيم بالمرايا

لم استرح أبدا

هذا لأنني أحبه (ولا اسلاه)

أنا

نعش حجبته الأمنية

بقيت أثمل بالعبرات

وحدي أدق (ميجنا) اللغة

أعدو بكل الفراشات

لأغطي بأجنحتها

أطلسنا القديم

التاريخ يلوث الكلام

التاريخ يلوث التاريخ

ونحن نعدو خلف

مجانيق الألسنة

أول الخطو احتراق

آخر الخطو احتراق

حلم يركض خوفا مني

وأنا اركض

وفي الركض اهمس في أذن الملاك

_اليابسة تبحث عن طوفان

اليابسة تبحث عن طوفان ؟!!!

الثقل الشعري

في نصوص الشاعر العراقي أمير الحلاج

تكون الذات باثة، وهي تبث لنا مختلف الأفكار بوسائل عديدة، وليس حكما من تلك الوسائل نوعية الكلام أيضا، وكذلك نوعية التفكّر الذي ينعكس على القول؛ وطالما لدينا الكلام (النطق)، ولدينا القول بما تفكّر به الذات قبل وقبيل الممارسة القولية، فإذن نحن مع اتجاهين، مع بثّ الكلام، ومع بث القول، ولكن هي الذات نفسها تميل من خلال تجربتها في هذا الجانب، لتقودنا إلى القول الشعري..

ومن المسالك المهمّة للذات التي تتجه نحو الشعرية، هو مدى ثقلها الشعري، الذي يبارك لنا نشاطها في هذا الاتجاه، ونحن نطرق أبواب الشاعر العراقي أمير الحلاج.. وبما أنّ اللغة بأنواعيتها الشعرية التي يوظفها لنا الباث هي خير مساس واضح بهذا الاتجاه، لذلك فإنّ اللغة باعتبارها ضمن الثقل الحيوي للشعرية .. وهي تتجانس مع الذات الشاعرة التي نطرق الباب في هذا الاتجاه، ومن الطبيعي لاتظهر الذات الشاعرة بشكل عفوي، فهناك تحولات وهدم وبناء للتوصّل إلى هذا المسلك المهم، والتي تصبح ذاتا عاملة في نفس الوقت دون أن تتوقف بموضوعية معينة، على العكس من ذلك، فهي تضبط لنا الأبعاد الشعرية ومدى ظهور موضوعية الثقل الشعري لدى الشاعر..

الثقل الشعري، والثقل اللغوي باعتبار اللغة هي الطريق التي نسلكها بشكلها التثقيفي وليس بالشكل الموروث، وخصوصا ضمن القول الشعري ومدى ثقله في اللغة الشعرية الذي ينفجر في دواخل جسد الصورة، باعتبار أنّ الصورة كبعد أولي في النصّ الشعري الحديث، وننظر إلى النصّ بهيئته الخارجية؛ والذي يغذينا بمحتويات بصرية عند القراءة.. ولكن دون التماسك اللغوي مع جسد الصورة، لانستطيع أن نرسم الأبعاد التي يعتمدها الباث؛ وهذا يجعلنا نتجه أيضا إلى مدى التصغير في البعد البصري بالنسبة للغة وتماسكها، فكلما قلت العبارة، كلما تماسكت وأعطت مؤثراتها بقوّة، وهو المنحى الذي نميل إليه عندما نكون بالمسلك التقليلي من الناحيتين .. الناحية الزمنية بالنسبة للتقليلية،

والناحية اللغوية، بالنسبة للتقشف اللغوي مع التقليلية في المنظورين الخارجي والداخلي للنصّ الشعري..

أن نصرخ من هيمنة الفوضى المولجةِ بابَ الصراخ

دائما نصرخ

مادام اختلال الوضع مفتاحا يوخز الأفواه،

نصرخ ضدّ عيون تودّع الصفاء العذب في مرارة الأقبية

ونصرخ من ألمِ انحناء العمرِ حيث المرض المزمنُ،

نصرخُ.... نصرخُ.... نصرخُ

ثمّ ينام الألم

هذي هي المشيئة

هذا هو الفم

وهذه هي التربة تضحكُ

مستقبلة الوديعة الشاغلة الفارغَ من الجيوب

صراخٌ صمتٌ

قهقهاتُ تشرقها الشمسُ المؤودةُ

والمشيئة تنتظر القسط

دائما نصرخُ

من قصيدة: صراخ – ص 14 - الدائرة خارج الشرنقة

يميل الثقل الشعري في النصّ بوسيلة، ومن ثم ينحدر إلى المفهوم، والوسيلة التي نميل لها وتميل لنا هي الأبعاد اللغوية ومدى توظيفها في البعد الخيالي للذات؛ ومن هنا نستطيع الدخول إلى المفاهيم الشعرية وثقلها في النصّ الشعري، والنصّ هو المرصود الأول، لأنه يحمل الأهداف والغايات في التحليل والتفكيك..

أن نصرخ من هيمنة الفوضى المولجةِ بابَ الصراخ + دائما نصرخ + مادام اختلال الوضع مفتاحا يوخز الأفواه، + نصرخ ضدّ عيون تودّع الصفاء العذب في مرارة الأقبية

يتجه الفعل من خلال تفاعله في النصّ الشعري، (وهذا مايرغب به الشاعر طبعا) من المحلية إلى الشمولية، وذلك من خلال خلطه بالجماعة وليس بالذات المفردة؛ فبدلا من أن يقول أن أصرخ، حول الصرخة إلى الآخرين، لكي يشاركوه بهيمنة الفوضى العائمة حولهم، ومن هنا نستنتج ومن خلال حركة القول أولا، وحركة الأفعال الانتقالية ثانيا، بأن الشاعر يتجه اتجاهات عامة من خلال سياق الصورة المرسومة والتي تؤدي إلى تآلف البنية واتفاقها مع الآخرين .. فالتمسك الذي ظهر لنا من خلال المعنى، هو تمسك الشاعر بمحيطه، مما ظهرت لنا ذاتية الملموس في العمل الإبداعي، وهي نفسها تجرّنا إلى المحسوس المباشر الذي يجاور الذات العاملة.. فتراكم الأفعال وتكرار بعضها ماهو إلا تأكيدات حول المساحة التي تمتلكها الذات والتقاطعات والتصورات والتي تدفعنا نحو البصرية وتقديرات المعاني أيضا؛ وماهو إلا معاني مضافة من قبل أدوات الشاعر والتي تمثلت في اللغة أولا والمتلقي ثانيا، والذات المتماسكة أوّلا..

ونصرخ من ألمِ انحناء العمرِ حيث المرض المزمنُ، + نصرخُ.... نصرخُ.... نصرخُ + ثمّ ينام الألم + هذي هي المشيئة + هذا هو الفم + وهذه هي التربة تضحكُ + مستقبلة الوديعة الشاغلة الفارغَ من

الجيوب + صراخٌ صمتٌ + قهقهاتُ تشرقها الشمسُ المؤودةُ + والمشيئة تنتظر القسط + دائما نصرخُ

ندخل إلى فكرة الأصل ونبحر مع الفكرة التي راودتنا من خلال النصّ الشعري؛ فسوف نكون مع تمركز الذات المثقلة بالأفكار المتجانسة، وهذا ماتطلعنا نصوص الشاعر العراقي أمير الحلاج، فقد اعتمد على بيئة متقاربة من محيطه، وهو الأدرى بتلك البيئة لأنها لاتفارق محيط الشاعر؛ ومن هنا يمكننا أن ندخل إلى قياسات الجمل الشعرية والتي أدى تواصلها إلى المعاني من خلال وقفات استدلالية:

ونصرخ من ألمِ = نصرخُ.... نصرخُ.... نصرخُ + ثمّ ينام الألم

هو نفس الألم، في الجملة الأولى يؤدى إلى وجع، ولكن في الجملة الأخيرة، ينام الألم، ونوم الألم كان بوسيلة، وهو (الصراخ) لذلك فالصراخ أدى مفعوله بتسكيت الألم، وهي حالة استدلالية اعتمدها الشاعر من خلال الجمل المترابطة بلغة التعبير المعتمدة..

يعد التكرار أحد آليات التماسك النصّي في الشعر العربي الحديث، وقد اتفق علماء اللسانيات على أنّ التكرار عنصر من عناصر الاتساق المعجمي؛ ويثبت التكرار البرهان والحجّة في التواصل النصّي مما يضيف لنا الحفاظ على اللغة التعبيرية التي يتبناها الشاعر عادة، أو الحفاظ على الوصف الذي من خلاله، تظهر حالات محيط الشاعر للدخول من خلاله إلى مركبة الثقل الشعري التي تخصصت الذات بها..

بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر

التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي

يالولادة الكهولة

لم يدركها التعسّرُ

والأقاويل تعاليلا تتزايدُ

منهم من قال:

-السهر اليوميّ سيفٌ يبتر ساعات الأيّام

أو كالممحاة تمارس اختزال الكتابةِ

-الحبّ المفرط والبغض في موقف حافلة الرؤيا

-تحفيز المخيّلة باستدراج الأوجاع

أملا في اقتناص الصور الهاربة

-تكذيبكَ المدحَ قبالة وجهكَ

من قصيدة: تجاعيد – ص 20 - الدائرة خارج الشرنقة

ونحن نعدّ العلاقات الترابطية من خلال معادلة المعاني والكشف عن ديمومتها وصيرورتها في النصّ الشعري؛ فهذا يعني أنّ هناك نظرة دلاليلة انفرداية؛ لكي نستطيع القبض على تلك الخواص التي تهيأت في النصّ الشعري الحديث..

بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر ←—— التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي

نلاحظ أنّ هنا العلاقة الترابطية مابين الجملتين، ولو أدخلنا العنوان، فسوف نلاحظ هناك علاقة أيضا مابين العنونة وجسد النصّ الشعري:
تجاعيد = بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر ←—— التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي

كأننا نقول من خلال علاقة المفردة بالكلّ، على ضوء العنونة المرسومة كمفردة.. وكما هو الحال مابين تقارب المفردات وتجانسها في المعنى، مما تظهر لنا علاقة المفردة بالمفردة، وهذا يؤدي إلى نصّ إضافي.

بقرب اتقاد شمعة الأربعين من العمر + التجاعيد تستعمر نُظرة وجهي + يالولادة الكهولة + لم يدركها التعسّرُ + والأقاويل تعاليل تتزايدُ

إن مجموعات الأجزاء هي من جسد الذات كحالة انفرادية للنصّ، حيث تشكّل هذه الأجزاء من خلال انفراديتها الثقل المتواجد في الذات العاملة والتي تحوّلت بسبب الثقل الشعري المتواجد فيها؛ وتنعكس الجزئيات على النصّ الشعري من خلال الكلمات التي تتحوّل إلى جمل مركبة.. فالشمعة مثلا مختصة بأعياد الميلاد، مما نعتبرها دلالة، وهي شكلت جزءا من الجملة، ولكننا لانكتفي بهذه المفردة، فقد راح الشاعر ليبين وظيفة الشمعة فأدخل مفردة أخرى جانست هذه المفردة ليتكامل المعنى للمتلقي، وتكون المرسَلة ذات هدف فعّال .. وكذلك علاقة التجاعيد بالوجه، فقد تكامل المعنى من خلال قصدية الشاعر ودمج المفردات الشعرية من خلال تركيبها بجمل شعرية أدت إلى تواصلها الفعلي، وهذه كلها من فعّاليات النصّ، وتشكل بعض آلياته في التماسك والثقل الشعري الذي ظهر بجماليته أيضا..

منهم من قال: + -السهر اليوميّ سيفٌ يبتر ساعات الأيّام + أو كالممحاة تمارس اختزال الكتابةِ +

-الحبّ المفرط والبغض في موقف حافلة الرؤيا + -تحفيز المخيّلة باستدراج الأوجاع + أملا في اقتناص الصور الهاربة + -تكذيبكَ المدحَ قبالة وجهكَ

يقترن المعنى من خلال الجملة والمفردات، فهي تشكل أدوات لتنصهر من خلالها الجملة الشعرية، وتؤدي عملها في إتقان المعنى التام؛ ولكن هذا لايبعد عملنا بأن هناك مفردات أدت وظيفتها كجملة، لأنها انفردت

بالمعاني بقوّة.. حالات التشبيه تعتمد على معاني موضعية، وهذه تساعدنا أيضا، حيث أنّ النصّ يحوي على فعل معنى من ناحيتين، الناحية التأويلية والناحية المباشرة.. وكذلك حالات الاستعارة التي يعتمدها الشاعر، فهي تؤدي عملها على أنّ النصّ الشعري كنصّ مستهدف من قبلها..

إن إدراك المعنى لايتم إلا من خلال العلاقات مع الفكرة، فهناك فكرة مفردة، وهناك عدة أفكار متواصلة، تنزل بعبقرية خلاقة، وهناك فكرة جامعة لأفكار متبعثرة؛ وهي حالة الذات المتخيّلة التي تجمع الأفكار المتبعثرة بفكرة يُنظر إليها كقوة أخرى.. **لقد لاحظنا من خلال الشطور** المرسومة أعلاه بأنّ معظم الجمل تحوي على أفعال (يبتر، تمارس، وقبال) كلها أفعال حركية، وحتى الفعل التموضعي (قبال) فهو ضمن الأفعال الحركية في الجملة الشعرية، وهنا يعني (أمام)، حيث يؤدي إلى معنى التموضع، ولكن التموضع غير الثابت، فمن الممكن تحويله إلى وراء وخلف، وأمام..

النصّ الشعري لدى الشاعر العراقي أمير الحلاج، يظهر من خلال التناسب والجمالية والارتباطات الخارجية والداخلية، حيث تظهر في النصّ بعض الآليات، وتكون الذات إحدى هذه الآليات التي تؤدي إلى ظهوره، وكذلك إلى ظهور الفكرة ضمن أفكار تواصلية في اللغة المعتمدة. طالما لدينا فنّ القول الشعري، إذن هناك دوافع وارتباطات لهذا القول، والذات وحدها غير كافية، ونعني بأن هناك علاقات أيضا وتراسلات مابين الذات والحواس المتقاربة لها، ومابين الذات وقوّة المشاعر العاطفية..

وهما غادرتنا الحروبُ

وتحت ثقل الأشياء المرئية يهزأ منا المكفوفونَ،

الحروب الملوّنة لا بألوان قوس قزحٍ

بالذرائع التي سكبتها حروف الكلمات المساسة اشتهاءً

ليسطع الوهمُ سلسلة توْدعنا بقارورة لننام

والحربُ ببوابتيها المشرعتين للرياح العقيمة

تشهر القرمز اللونيّ في صفار الوجه

هي القانون الأزليّ المشرعُ رغبة الوخز لتتثلم الإستقامة

فلماذا صورتها البراقة تختل الإنسانية،

حين تكون الحربُ واجبة تحت الضغط

مرغوبة تحت الشرط

مرفوضة لأجل الديمومة؟

وبأيّ الحجج المنصوبة فخاخ القنص ينبلج التفسيرُ:

-المقادونَ دروعا يتلاشون لأجل الردعِ؟

ولخاتمتنا في النزول دربان

بين السكتة والحادث

فما جدوى تثوير الثالوث لنور الإطلاقةِ

والمستكين الحالمُ بالهواء المحْض

يمدّ صفاء اليدينِ ؟

من قصيدة: حروب ملونة – ص 34 - الدائرة خارج الشرنقة

بالنظرة المستقيمة نحو النصّ الشعري، نسعى إلى سحب المقابل(الشخصية الثانية التي في جسد النصّ)، ومن خلال هذا المسلك نحسب معها القيمة الحسية التي تعوم من قبل (الشخصية الأولى) الباث، وطالما نحن مع قيمة حسية إذن هناك الإدارك الحسي أيضا (إدارك المحسوس) الذي يعمل إلى جانب الذات العاملة، فهو لم يختف تماما طالما هناك حركة للذات، وإن اختفى يترك أثره التفاعلي ونشاطه في حالة حظوره مع الذات الحقيقية التي يسعى الباث إلى دخولها.. يعود وعي التفكّر على الباث الأول، والذي من خلاله يستقيم النصّ بآليات تواصلية من خلال نظريات الاتصال المتعددة؛ لو أخذنا اتصال الذات مثلا والتي تهمنا من خلال تنقيبنا عن الذات والذات العاملة والذات المتخيّلة، فسوف ننحاز من خلال النصّ الشعري الذي رسمه الشاعر أمير الحلاج، إلى عدة مسالك، ومنها :

الذات التحويلية: باعتبار الألفاظ حالة غير مطروقة بشكلها التجميعي، بينما الحالة الانفرادية، كلّ مفردة لها مشغلها المنفرد، وعندما تتجمع هذه المفردات (وخصوصا أن النصّ يحوي على جمل شعرية مطوّلة)، تكوّن لنا مشاركة ظاهراتية والخروج من الـ " أنا "..

المشاركة الظاهراتية: ومن هنا يرتبط الوعي اللغوي في إطار المفهوم القصدي الذي يترقبه الشاعر العراقي الحلاج؛ وهذا يقودنا إلى ترقب شعوري وإدراكات حسية ضمن النصّ الشعري..

الاتصال الذاتي: من الممكن جدا إذ هناك الاتصال الذاتي الداخلي، ومحاسبة الذات أو الوقوف عند منجزاتها الماكنة؛ وهذه النقطة بحد ذاتها تعود إلى الباث وعلاقته مع ذاته، ومدى إعلان المصالحة الذاتية.. والحالة الثانية، الاتصال الذاتي الخارجي، حيث تكون الذات غير عائدة إلى دواخل الباث، بل تذهب بعيدا مع الأبعاد والمسافات المقدرة للذات، ومنها تقتبس الأشياء الخارجية وتحويلها..

الاتصال الزمني: تحديد العلاقة بين الذات والزمن، فالزمنية تمرّ عادة بشكلها الآني، وبينما تركت جامدة وتحتاج إلى حركة ذاتية عندما تكون بحالة ماضوية، وهنا يكون لتقنية الفلاش باك الميزة حول التفكّر بلحظات وزمنية الماضي..

وهما غادرتنا الحروبُ + وتحت ثقل الأشياء المرئية يهزأ منا المكفوفونَ، + الحروب الملوّنة لا بألوان قوس قزحٍ + بالذرائع التي سكبتها حروف الكلمات المساسة اشتهاءً

زمن الحرب، زمن ماض هنا من خلال الفعل الماضي " غادر" وهو دال على الرحيل، مما شكل أحد الأفعال الحركية الانتقالية في الجملة التي وظفها الشاعر أمير الحلاج؛ حيث نتعبر التصوّرات، تصوّرات قصدية دالة على الوعي في ذهنية الباث.. وما بين المرئي واللامرئي، تكمن الأشياء لكي نتوصّل إلى اللاشيء، وهي حالة الحروب التي لانجني منها الأشياء، لأنها عبارة عن فراغات مسرفة في الحياة، وهي عادة تأخذ ولا تعطي.. ليست الحرب بنفس النوع؛ فهي عادة لها أنواعها، لذلك فقط أطلق الشاعر ألوان القوس قزح، ويعتبر اللون الأحمر من أطول الألوان الموجية، وهي دلالة الشاعر وحضور الدال في المقطع الذي نقلناه ضمن قصيدة (حروب ملونة).

ليسطع الوهمُ سلسلة توْدعنا بقارورة لتنام + والحربُ ببوابتيها المشرعتين للرياح العقيمة + تشهر القرمز اللونيّ في صفار الوجه + هي القانون الأزليّ المشرعُ رغبة الوخز لتتثلم الإستقامة

إنّ حضور اللون في النصّ الشعري يكون ذا علامة دالة بالنسبة للصورة الشعرية؛ وذلك للمساحة المضيئة للألوان التي تقتحم النصّ ومدى تعابيرها واختلافات معانيها، حيث تكوّن آلة من آليات التماسك النصّي من جهة وأداة من أدوات الصورة وتفرّعها من جهة أخرى..

وما نلاحظه بداية من سيمولوجية العنونة وارتباطها مع جسد النصّ بأنّ الشاعر أمير الحلاج، استجاب بشكل نوعي حول توظيف الألوان ..

إنّ علاقة الوهم مع الحرب التي وظفها الشاعر، علاقة نفسية انفعالية؛ وهذا يؤدي في طبيعة الحال إلى اختيار الألوان التي تجانس المطالع الأولى للنصّ الشعري، وتجانس طبيعة المعاني والتأويلات، مما تشكّل طبيعة رمزية مخصخصة بالألوان؛ وهذه تشكّل جزءا من التواصل السيميولوجي، وذلك لطبيعة الرموز المتعلقة بالألوان التي وظفها الشاعر العراقي أمير الحلاج.. فمادة القرمز ومنحه اللون المناسب (والذي يميل إلى البنفسج)، يعني أن الشاعر وظف البعد البصري وكيفية تجميع تلك الحبوب كمادة أولية للون.. وكذلك جعل هذا اللون بعلاقة مع اللون الأصفر الذي دلّ على الشحوب والضعف..

فلماذا صورتها البراقة تختلّ الإنسانية، + حين تكون الحربُ واجبة تحت الضغط + مرغوبة تحت الشرط

مرفوضة لأجل الديمومة؟

عادة الخطاب الذي يخرج حول الحرب، له خصوصيته المتسللة من قبل السلطة، ولكن خطاب الشاعر هنا قصيدته المتحولة، من خطاب سلطة مفروضة إلى سلطة شعرية لها اختياراتها وعواملها النفسية والانفعالية؛ حيث تمنحنا مساحة متقاربة مابين الشاعر والذين يحيطون به، ومابينه وبين المتلقي في كلّ مكان وزمان..ومن هنا كوّن الشاعر المفاهيم الخاصة، فالحرب مفروضة ولكنها في نفس الوقت مرفوضة من قبل الباث والمتلقي، وهذا ماتوصل إليه من خلال العلاقات السيميولوجية للشاعر العراقي أمير الحلاج.

وبأيّ الحجج المنصوبة فخاخ القنص ينبلج التفسيرُ: + -المقادونَ دروعا يتلاشون لأجل الردعِ؟ + ولخاتمتنا في النزول دربان + بين

السكتة والحادث+ فما جدوى تثوير الثالوث لنور الإطلاقةِ + والمستكين الحالمُ بالهواء المحْض + يمدّ صفاء اليدينِ ؟

ليست الحجة من اللاشيء، بل تبرهن الموجود، وخصوصا عندما يكون الشاعر أمام رؤية خصبة، والخصوبة التي مال إليها الشاعر، موضوعية الأشياء المتحرّكة والتي أدت إلى الفناء، فمن اللاشيء إلى الفناء عبر الأشياء الثابتة والمفروضة عليه وعلى الآخرين.. فالتلاشي عندما يحضر هذا يعني أن هناك حركة مفعمة بالإلغاء، وإلغاء الباث تلك الحروب بألوانها المتعددة، أي هناك براهين لتعدد الألوان التي شكلت مساحة من الدلالات المتحركة.. ففخاخ القنص: حركة بوسيلة، وهناك من حرّك هذه الوسيلة، إذن تسقط الجملة باتجاهين، الوسيلة ومحرّكها؛ فالوسيلة محددة، والمحرّك، صاحب الشأن المتسلط بشموليته المباشرة يلتقي مع مَن يفتخر بما ينجزه من فخاخ جازمة..

حروب ملوّنة

أمير الحلاج – العراق

وهما غادرتنا الحروبُ

وتحت ثقل الأشياء المرئية يهزأ منّا المكفوفون ،

الحروب الملوّنة لا بألوان قوس قزحٍ

بالذرائع التي سكبتها حروف الكلمات المساسة اشتهاءً

ليسطع الوهمُ سلسلة تودعنا بقارورة لننامَ

والحربُ بوابتيها المشرعتين للرياح العقيمة

تشهر القرمز اللونيّ في صفار الوجه

هي القانون الأزليّ المشرع رغبة الوخز لتنثلم الإستقامة

فلماذا صورتها البرّاقة تخْتلّ الإنسانية ،

حين تكون الحرب واجبة تحت الضغط

مرغوبة تحت الشرط

مرفوضة لأجل الديمومةِ ؟

وبأي الحجج المنصوبة فخاخ القنص ينبلج التفسير :

-المقادون دروعا يتلاشون لأجل الردع ؟

ولخاتمتنا في النزول دربانِ

بين السكتة والحادث

فما جدوى تثوير الثالوث لنور الإطلاقةِ

والمستكين الحالم بالهواء المحض

يمدّ صفاء اليدين ؟

وهما نتوهّم إن غادرتنا الحروبُ

والمساكن مطرا تتساقط على القاطنين ،

وسخرية المكفوفين تطفح مدّ الشط

كونهم يحسدون الحقيقة :

-نحن الدمى المتحرّكة بخيوط الجالس خلف الكواليس

مرة تنحني

مرة تنتصبُ

مرة أمرا بسقوط الخيوط نمارس

الانبطاحَ

لتمرّ الإطلاقة

بين أن تشتهي الشقائق

أو رأفة بانحراف تمرّ لتحقق الحيوية

وهما نخضع صاغرين للقدريّة

والوقت يفتح بوابة التحفيز للصباح الأبيضَ

كأنّ ملاذنا خابٍ

زهرة صبار تنبت في الملل المقمّط طفلَ النكسة

ليلا محاقيا يفتح ديمومة السواد ،

فنبقى بين التعثّر والتساقطِ أسرى الإنجراف إلى اللائمةِ

كوننا نملك الأفواهَ ونعشّش في أنبوبة الصمتِ .

فسحقا لشروق يتلكأ أن يستيقظ معلل النفس

إن الارتفاع أقصر من أن تنتصبَ القامة ،

أو كم هو مرّ استفحال الهوس المنحني

مادامت خيوط الدمى وظيفتها السحب ،

أهكذا تغادرنا الأرضُ

أم تُفقد الجاذبية ؟

وهما

ونلوّن حروف الوهم بما يمطر الحلم للفرشاة الأوامرَ

كيف توزّع الألوانَ ،

وهْما غادرتنا الحروب

والجوع يفرض أمر القناعةِ

المهام الإنجازية من خلال النصّ والنصّية

الشاعر العراقي أحمد رافع

غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ

العتبة النصية، باعتبار العنوان يحاكي النصّ، وله استقلاليته عندما نكون مع سميوطيقيا العنونة، وبما أن الجملة الاسمية في العنونة تكون لها درجاتها الأولى، لذلك هناك نسق خاص في الدلالة والتركيب، عندما يباغتنا الشاعر العراقي أحمد رافع من خلال المعنى التوضيحي لقصيدة (غاز مسيّل للأرواح)، فقد اعتدى على الروح وتجاوز الدموع، باعتبار الروح هي الوصلة الأولى لديمومة الإنسان في العيش والعمل والتنفسات المتتالية، فزرع انزياحا خاصا للقتل من خلال تأويل جملة العنونة المرسومة لجسد النصّ..

أسس الشاعر العراقي أحمد الرفاعي العنوان من خلال العلاقة، بينه وبين المتلقي، لذلك اختار مركزية البحث والتحاور بينه وبين جسد النصّ، ومابينه وبين المتلقي، لذلك شغل العنوان ثلاث علائق :

العلاقة الجسدية :

إنّ علاقة العنونة بجسد النص، يبيّن لنا كمدخل أولي المكاشفات النصية من ناحية المعاني ومضمون النصّ ومساحته الدلالية، ومن خلال العنونة التي رسمها الشاعر أحمد رافع، أستطاع ان يكوّن مدلولا لجسد النصّ، دون الخروج إلى خارج النصّ..

العلاقة اللغوية :

علاقة اللغة مع العنونة علاقة قصدية، حيث يقود العنوان المتلقي إلى لغة خاصة بعيدة عن التكرار أو تكرار العنونة بأول الجملة، وذلك لأنّ المطلع الأول لجسد النص هو أصغر وحدة نصية يبدأ بها الباث.. وقد تكون المفردة المركبة اصطلاحية أكثر مما تكون لغوية..

العلاقة الدلالية :

في العلاقة الدلالية مابين العنونة وجسد النصّ، يكون الاصطلاح العلاماتي مفتوحا، وغير قابل للانغلاق، كما هو أمامنا من خلال عنوان القصيدة للشاعر أحمد رافع (غاز مسيّل للأرواح)، فمن الممكن جدا أن يكون للاستدلال مساحته أيضا في العنونة، فلو أبدلنا الأرواح بالقلوب، لأمكن ذلك، وكذلك أصل المفردة (الدموع) والتي أبدلها الشاعر بالأرواح..

تنشغل الذات دائما بالخبرة الجمالية في محفظتها الداخلية، أما رؤيتها للأشياء فتشغلها الخبرة الرؤيوية وتعدد الرؤى في النصّ المكتوب، لذلك فإن علاقة الألفاظ بالألفاظ وعلاقة الألفاظ بالأشياء وعلاقة الألفاظ وعلاقة الألفاظ بالنظام اللغوي.. كلّ هذه العددية تؤدي إلى نظام الأسلوبية وكيفية إدارة الجهاز اللغوي للنصّ، وتكون الذات من خلال مساحتها الاستيعابية ذات قدرة على إيجاد النصّ المقروء قبل الكتابة..

الشاعر العراقي أحمد رافع ومن خلال قصيدته المختلفة استطاع أن يؤدي مهمة الذات، ويعكس بعض أدواتها الفنية باتجاهات فعل المتخيل المتحرر وهي، تنقلنا مابين الأشياء المنظورة والأشياء غير المنظورة في ساحة التحرير، مركز الانتفاضة العراقي في بغداد..

I

أوقدوا الأصابعَ شموعاً
في هَزِيعِ المبنى
وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ
عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ
ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى

وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد
وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ
وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤُ العينِ
تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

يعدّ النصّ بنية جامعة كبرى ليس هناك أكبر منه، ومن خلال هذه المساحة النصية هناك من أطلق حكما بخطورة النصّ التجريبي وهناك من يدعمه، ومثل هذه الدعائم تمنحنا القدرة على إيجاد صيغة النصّ المقروء قبل التجريب وقبل أن نعتبره بنية كبرى.. فالنصّ له فضاء الرؤيا وتعدد الفضاءات تعني أنّ النصّ متعدد الحضور وواسع الانفتاح..

يبني الشاعر العراقي أحمد رافع نصّه الرؤيوي من خلال المشهد العيني الذي له الأثر في تحولات الرؤية ودمجها في الذات المتحولة، ويتوقف هذا الخلق على مساحة بغداد ومركزها ساحة التحرير، حيث انتفاضة العراق بدأت من هذه البقعة الصغيرة..

أوقدوا الأصابعَ شموعاً + في هَزِيعِ المبنى + وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ + عن قصيدةٍ حمراءِ سائلةٍ في التحريرِ + ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى + وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ

الحصاد +
وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ + وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤُ العينِ

تشكل اللغة في نصية النصّ الشعري لدى الشاعر أحمد رافع سلسلة غير متناهية حيث تتأكد من خلالها المعاني، لذلك ومن خلال مشهد ساحة التحرير نلاحظ بأنّ الشاعر صاحب انقلاب في المعنى وهو يجسد تلك السلسلة اللغوية.. وإذا تطرّقنا إلى لغة الجملة الشعرية لدى الشاعر نلاحظ بأن الجملة جوهر الامتداد، لذلك فإن اللغة لديه جوهر الامتداد، بينما **العقل جوهر التفكر** (حسب ماقاله نعوم تشومسكي في كتابه فلسفة اللغة) ونستنتج من وراء ذلك بأن اللغة الإنتاجية من خلال سلسلتها الممتدة، هي لغة المعاني التي تمتدّ أيضا، وكلّ جملة تعتدي على جملة أخرى، وجملة بأثر جملة؛ لعكس الوقائع الجارية في بيئة الشاعر.. فالمنظور اللغوي لدى الشاعر أحمد رافع، هو منظور تعامدي اقتحم النصّ ليعكس مايدور في ساحة التحرير..

تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ

من قصيدة : غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ علاقة اللغة، علاقة ذات بلغتها، وذلك بسبب تحررها من العوائق، فطالما يعنينا تحرر الذات، فتعنينا تحرر اللغة أيضا، فتكون الذات مفتوحة نحو اللغة، وتكون اللغة أيضا متعلقة بالنصّ، لذلك تصبح اللغة

نصية، أي عائدة إلى النصّ، طالما أن النصّ لغة الذات، فتبدأ ببراهين، وبرهانها اللغة التعبيرية المعكوسة والمتعلقة بالذات العاملة :

علاقة الذات = علاقة لغوية

علاقة اللغة = علاقة نصية .. فيصبح لدينا :

علاقة الذات + العلاقة النصية = العلاقات اللغوية ...

يقول بوانكاري في كتاب معنى المعنى **((علينا الانتفاع باللغة، التي شُكلت بالضرورة من أفكار متصورة سلفا، وهذه الأفكار المقبولة في اللاوعي هي أخطر الأفكار)).** لذلك ومن خلال النصّ المكتوب للشاعر العراقي أحمد رافع نحصل على القسم التصويري، وكذلك البنية التصورية ..

تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ = الصبيان + الجوعى .. وفي خيمتهم الرصاص والحواجز .. هذا المنظور التعددي أراد منه أن يكون الواقع وما خلف الجدران..

II

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ
والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ
نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ
ننشدُ ترانيمَ الليلِ
على أرجوحةِ القمرِ
والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً
يتيهُ بين آلافِ النجومِ
تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ
يذعِرُ الشعبُ من تأجيجِ التُرابِ
وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى

يختبئُ لصوصُ الدينِ
بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ
يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ
ويرقصُ على الهاءِ غجرياً
تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ
وإنـهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ
قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها؟
هذي الشظايا والرماد
يتجهونَ في تقوّسٍ
إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ الجنون والجنون الخلاق هما المتكلمان خارج اللغة العقلانية، لذلك ومن خلال المشهد الشعري التصويري نلاحظ أن الشاعر بحالة جنون مع اللغة التي نقلت لنا الحدث والحدث الشعري، فتساوت لديه التصورات ونقل الصورة بشكلها المخالف للواقع..

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ + والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ + نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ + ننشدُ تراتيمَ الليلِ + على أرجوحةِ القمرِ + والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً + يتيهُ بين آلافِ النجومِ + تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ + يذعِرُ الشغبُ من تأجيجِ التُرابِ + وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى

يميل الشاعر أحمد رافع، متفحصا الحدث البصري والحدث الذهني، حيث أن الحدث الذهني يكون طبائعيا ومتدربا من خلال محفظته الدائمة وما يجري أمام البصرية، له خصوصيته في الذهن التفكرية.. ومن خلال هذه التفحصات يكون النصّ قد استنسخ المعاني والإشارات

والرموز والجمل التركيبية؛ ويكون للباث مهمته في فحص الوظيفة التي يؤديها النص مع مجموعة من الاحتمالات العالقة في الذات العاملة..

ومن خلال الجمل الاستعارية نلاحظ أن الشاعر يميل إلى التشبيه لإيجاد بعض الصور الشعرية، ويطارد المعاني وتلك القذائف والرصاصات التي أدت إلى زحزحة الأوضاع وطقوس الشارع..

والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً = يتيه بين الجموع المتظاهرة، والتي نسبها إلى آلاف النجوم، هذا التشبيه الضمني جعل من الجملة صورة شعرية جزئية تناسب المعنى العام في النصّ الشعري، وهي مهمة من مهام الشاعر وهو يقودنا إلى أمثال وأحداث تؤدي إلى الموت الأكيد..

يختبئُ لصوصُ الدينِ + بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ + يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ + ويرقصُ على الهاءِ غجرياً + تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ + وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ + قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها؟ + هذي الشظايا والرماد + يتجهونَ في تقوّسٍ + إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية

يعلن الشاعر عن وثيقة بأماكن لصوص الدين، وكذلك يحدّد بعض الأماكن الأخرى كحالات استعارية تؤدي إلى التأويل والاستدلال:

مكان اللصوص = الحشائش الخضراء؛ نسبة إلى مدينة الخضراء الخاصة بالحكومة، طالما هناك حشائش خضراء، فإذن هناك ضفادع أيضا تعيش بين الحشائش وعلى المياه الراكدة، فهنا يوظف الشاعر أحمد رافع حالة الاستدلال.. ويعدد أدوات القتل، وعادة أدوات القتل من خصوصية الجلادين، فحالة التشبيه متطابقة تماما، وهو إثارة الشيء مكان الشيء الآخر، وتدعمنا نظرية الاستعارة بخصوصية التشبيه لدعم الصور الشعرية وإيجاد المخارج التأثرية لها..

إنّ مفهوم النصّ يقع على لغته القائمة، ولغة الشاعر لغة تعبيرية وكذلك يميل إلى اللغة التعيينية والتي من خصوصيتها بعض الرموز والإشارات وكذلك الكشف عن الدال والمدلول..

III

وراءُ أقنعةِ الغازِ
مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ
ودخانٌ يغتصبُ العيونُ
تصرخُ سائلةً
من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!

من قصيدة : غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ فعل المتخيل هو الذي يجري التغييرات على الأفكار المباشرة المنقولة من الواقع، أو تلك التي تدور في محفظة الذات باعتبار الذات، كائن يجاور عوالم من المعاني، ومنها العالم المرئي الذي تنقله إلى الواقع النصّي، حيث يعمل فعل المتخيل على أن يجعل الأفكار تتفق وتتواءم مع الموضوع، في طبيعة الحال هو نفس الموضوع المطروح والذي تتعدد أسبابه وتتفرع نصوصه، وكلّ نصّ يحمل موضوعا وذاتا مستقلة. باعتبار فعل المتخيل يتدخل في بعض الأحيان بشكل شمولي..

وراءُ أقنعةِ الغازِ + مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ +
ودخانٌ يغتصبُ العيونُ + تصرخُ سائلةً +
من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!

كلّ جملة وظفها الشاعر، تعتبر لقطة لصورة جزئية، وكلّ جملة تمتد إلى جملة أخرى بواسطة الفعل الذاتي، والذي له الفضل والكشف عن النظام اللغوي المطابق تماما للجمل الشعرية المتواصلة..

وسائقي "التُكتُك"
يجوبونَ بين مصاصيِ الدماءِ
يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ
الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ
ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ
رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ
ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

نبقى مع المدلول الأول، والقول المتأخر في النصّ الذي رسمه الشاعر أحمد رافع، حيث أن فعل الاختلاف من خلال الظاهرة التي حملها الشاعر تقودنا بداية مع الفعل المركزي وحركته بين جمل النصّ الشعري.

وسائقي "التُكتُك" + يجوبونَ بين مصاصيِ الدماءِ + يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ + الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ + ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ + رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ + ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

يعدد الشاعر من خلال الأعداد القياسية مركزية العمل بفعل القول المتأخر، فقد كان الـ " تكتك " الحافلة المصغرة هي المرصودة وهي التي حملت العراق على ظهرها، وبما أن القول جاء متأخرا لكن له علاقة مع المدلول المتعين في العنونة، وهذا يقودنا إلى علاقة العنونة مع جسد النصّ وتفاصيل المعاني والتي بعضها ظهرت بوضوح تام، وبعضها اتخذ لغة الاختلاف كرصد أولي في التفسير والتأويل..

غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ

أحمد رافع – العراق

ا

أوقدوا الأصابعَ شموعاً
في هَزِيعِ المبنى
وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ
عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ
ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى
وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد
وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ
وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤُ العينِ
تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ
شَقَّقَ ثوبَ بغدادَ،
قَصّ جدائِلُهَا الطويلةَ
وأرخى الموتُ الثقيلُ على أكتافِها

II

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ
والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ
نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ
ننشدُ ترانيمَ الليلِ
على أرجوحةِ القمرِ
والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً
يتيهُ بين آلافِ النجومِ
تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ
يذعِرُ الشعبُ من تأجيجِ التُرابِ
وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى
يختبئُ لصوصُ الدينِ
بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ
يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ
ويرقصُ على الهاءِ غجرياً
تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ
وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ
قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها؟
هذي الشظايا والرماد
يتجهونَ في تقوّسٍ
إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية
إلى فمٍ يبصقُ على قساوسةِ الدين

إلى صدرٍ ينزفُ تحت الطابوق
إلى أسنانٍ لم تقضمْ الجوزَ في غروبِ الجبال

III

وراءُ أقنعةِ الغازِ
مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ
ودخانٌ يغتصبُ العيونُ
تصرخُ سائلةً
من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!
وسعالٌ على الأرصفةِ
وحنجرةٌ على مشنقةِ الدخانِ
تكتبُ قصيدةَ الإختناقِ
وسنابلٌ تشتكي إلى ذِراعٍ ميتٍ
وجِثَثٌ منتفخةٌ
مُعلقةٌ على أسيجةِ الجسورِ
ووقعُ الحواجزِ الكونكريتيةِ
تأكيدُ رمزِ الموتِ
نلوّحُ بأيدينا كدمِ الغريقِ إلى لحظةِ الجرفِ
تُثيرُ القنابلُ ببسملةِ الله
تهتفُ العياراتُ الناريةُ بتكبيرةِ الله
يُهشمونَ الأضلعَ ويغلّفونَ السماءَ بالغازِ
تحتَ أسمِ الله
ثُم يخنقونَ عُنُقَ الله!

IIII

تُهلهلُ الثُكلى
إلى تابوتٍ يضيئُ في التحريرِ
تولولُ بين الجدرانِ عند شمسِ المغيبِ
تجثو لتَباريحِ الحياةِ
تغمغمُ في الشتاءِ
عن خيمةٍ محترقةٍ
وسائقي "التُكتُك"
يجوبونَ بين مصاصيِ الدماءِ
يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ
الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ
ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ
رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ
ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

احمد رافع محمد علي
25 December

المتخيل وتحريرالمحسوس

في نصوص الشاعر العراقي الراحل

د. سعد الصالحي

يرافق المتخيل فعل المحسوس في التصورات التي تنتاب الشاعر، ويرافقه أيضا في تشييد الصور الذهنية المقروءة، وهناك نسب معينة للمحسوس وهو يؤدي مهمته وتدخلاته مع فعل المتخيل، فإذا تدخل بشكل كلي فسوف يسيطر على المساحة الذاتية، لذلك معظم تحركاته هي تحركات جزئية إلى جانب فعل المتخيل ليؤديا مهامهما في الهدم والبناء وإيجاد لغة خاصة في التفكر الشعري، حيث يذهبا إلى التلقائية والتلقائية الذاتية، هذه المهام في حالة تحولات الذات من الذات العادية إلى الذات الحقيقية والتي تميل إلى الثقل الشعري في النصّ الشعري الحديث..

يتحرر المحسوس عندما يتجه باتجاهات عديدة وله أبعاده في رصد الموضوع الذاتي فالعلاقات التي يبنيها علاقات داخلية وعلاقات خارجية.. فالمحسوس ينظر إلى القدرة الخيالية ويقتحم أبوابها ليؤثر على الحس الداخلي، وله القدرة على التفاعل مع البعد الجمالي الحسي، وهيكيلة البناء بين الصورة والمادة، إذ أنّ تحركاته الخارجية ترصد المادة أولا وترصد الأبعاد البصرية، فالمحسوس البصري هو واحد من الاشتغالات الخارجية في تقدير الأبعاد وتقريب الأشياء البعيدة.. إنّ التفاعلات ضرورية ومطلوبة، كتفاعل الذات مع الموضوع، وتفاعل المحسوس مع الصور، والتفاعل بين اللغة ومحيطها، والتفاعل بين الواقع والعقل، أي نقل الأبعاد المعقولة والضرورية من خلال التصوير الخارجي، أما بالنسبة للغة ومحيطها، فالاندماج ضرورة من ضرورات التفاعل بينهما..

ليس أمامنا ثوابت نذكرها، اعتبارا من الدلالة الذاتية المفتوحة وإلى انفتاح المتخيل الذي ترسمه الذات، وخير رفيق له، هو المحسوس (ولو أنّه يعمل بشكل جزئي عند ظهور المتخيل) ولكنه يرافق المتخيل

في الأبعاد الذاتية وتعدد الصور الحسية التي لها الأثر والفعالية في النصّ الشعري الحديث..

نذهب مع الشاعر العراقي الراحل د. سعد الصالحي، والذي له وقفاته النصية في دعم قصيدة النثر، خصوصا أن الشاعر رحل دون أن يكمل مشاريعه الأدبية ومنها الشعرية بالخصوص، لذلك ومن خلال الأبعاد الذاتية لدى الشاعر سنكون مع البعد الخيالي وأبعاد المحسوس وتدخلاته في الإدراكيات والتفكر والتذكر وكيفية حجم النصّ وعلاقاته بالمعاني والتأويلات والتبدلات الاستعارية والتشبيهية..

تُرى
من أخرج الأعراب لذي قار
من قمقم الصحراء
بدرا ؟

حين وقفَ أمام جدارٍ من رؤاه
... ...
يرى بعضَ وجههِ هدراً
وكلَّ ما تَبَقَّى
نزيفاً..
للميـــــــــــــــاه ؟

قالَ:
اليومَ أتممتُ عليكم حزنَ الخليجِ
وغربةَ الأنـهارِ في ثغر السوادْ

... ...
ثمَّ
غ
ا

د
ر

من قصيدة : أتممتُ عليكم ــ د . سعد الصالحي

إنّ العمل النصي، رؤية تأسيسية غير تقليدية تتمتع بمساحة من بنية لغوية توليدية؛ لذلك تعتدي الجمل على بعضها بمكونات متقاربة، وفي حالة الاختلاف تبدأ الجملة بمطلع جديد لبنية صغيرة جديدة، وهذا مالاحظناه في نصوص الشاعر العراقي الراحل سعد الصالحي، حيث شكلت انتقالاته بين المعاني من خلال عنصر المتخيل برفقة المحسوس ليتوصل إلى الحس الجمالي ويطرق أبواب منظومة الدهشة..

تُرى + من أخرج الأعراب لذي قار + من قمقم الصحراء + بدرا ؟ + حين وقفَ أمام جدارٍ من رؤاه

يرى بعضَ وجههِ هدراً + وكلَّ ما تَبَقَّى + نزيفاً. للميـــــــــــــاه ؟

قالَ: + اليومَ أتممتُ عليكم حزنَ الخليجِ + وغربةَ الأنهارِ في ثغر السوادْ
ثمّ = **غ + ا + د + ر**

كأننا أمام ثلاثة نصوص حرّرها الباث من الذات وأطلقها للآخرين، وفي نفس الوقت لازمت اللغة الشعرية الإبلاغية النصوص الثلاثة، مرافقة فعل المتخيل، فأصبح لدينا، فعل المتخيل + اللغة الإبلاغية، فالمرافقة هنا مرافقة المحسوس الجزئي، وذلك لأن الشاعر ومن خلال البعد الحسي الداخلي مال إلى محافظة ذي قار، وهي من المحافظات المهمة في جنوب العراق، وقدمت الشهداء تلو الشهداء.. إذن برهنة

المحسوس وظهوره إلى جانب فعل المتخيل، استطاعا أن يوجدا ناصية للاتكاء عليها..

كلّ نصّ يحيلنا إلى موضوع، ومن خلال الموضوع يحيلنا إلى بعض الأشياء، مثلا : النصّ الأول، كان موضوعه محافظة ذي قار، وعلاقتها بالصحراء، أي هناك بعض الأشياء ضمن الموضوع وكذلك الجدار، والذي وظفه الشاعر ضمن موضوع نصي، كأننا أمام تأويل محذوف، في الوقت الذي أظهر لنا الشاعر الممكنات التي تدور من حوله .. في النصّ الثاني؛ تعليل دلالي ينساق خلفه الشاعر، فالعلاقة هنا بين الشيء المدلول في الداخل، وبين الشكل الدال في الخارج .. في النصين الثالث والرابع، اعتمد المؤجلات، فعندما غادر، قد أتمم حزن الخليج، ولكن ماذا بعد عودته.. المؤجل يعني أنّ هناك الشيء المحذوف، والموضوع المؤجل، قد يظهر أو قد لايظهر، فالمحذوف من النصّ يعطي انفرادية للنصّ لايديره إلا الشاعر وهو المالك الأساسي وما يقدمه لنا من أبعاد في المنظور الشعري..

على خط النظرِ حين اقتحمَ الحلم - بيننا - صعلوكٌ أصلعٌ بنابٍ وحيد سَألَنا:
هل من مزيدْ ؟
فصحونا بتمتماتِ مصريٍّ على بغداد
وتيهِ خطواتٍ لهُ في شارعِ الرشيد.

قلتُ:
هل ستدلُّ البصمات عليهِ
أم قوافي شعرهِ البالغة من العمرِ جدرانَ حاناتهْ ؟
لكنِّي تلبّـَثْتُ
أستمتعُ بهطولِ الجداولِ
فلا أتذكر قمةً..

ولا أتوددُ إليه مرتاباً أنه استقبلني بالورودِ
وهو الصارخُ
هاأنذا قادمٌ إليكَ وأنتَ الخائفُ مما لا أريد.

من قصيدة : في رماده الأخير – د . سعد الصالحي

الصور الشعرية لها مساحتها التحررية لكي تمتد صورة أثر صورة أخرى، كما تمتد المعاني من جملة إلى جملة أخرى، لتكتمل البنية الكبيرة بواسطة جزئيات الصور الشعرية الصغيرة ويكون الباث قد حقق جزءا من التأويلات التي رصدها في العمل القصائدي.. حيث أنّ المتخيل يبني منظوره على المختلف، والمختلف يرافق الصور الشعرية المناسبة لجسد النصّ..

على خط النظرِ حين اقتحمَ الحلم - بيننا - صعلوكٌ أصلعٌ بنابٍ وحيد + سَألَنا: + هل من مزيدْ ؟ + فصحونا بتمتماتِ مصريٍّ على بغداد + وتيهِ خطواتٍ لهُ في شارع الرشيد.

قلتُ: + هل ستدلُّ البصمات عليهِ + أم قوافي شعرهِ البالغة من العمرِ جدرانَ حاناتهْ ؟ + لكنِّي تلبّـَـثْـتُ + استمتعُ بهطول الجداولِ + فلا أتذكر قمةً.. + ولا أتوددُ إليه مرتاباً أنه استقبلني بالورودِ + وهو الصارخُ +هاأنذا قادمٌ إليكَ وأنتَ الخائفُ مما لا أريد.

لابأس إذا ذهبنا إلى الوجه المؤجل من النصّ بواسطة الأسئلة التي طرحها الشاعر في جسد النصّ، تلك الأسئلة لاتجيب عنها العنونة، باعتبارها مستقلة، ولكن كلّ سؤال شكل منظورا مستقلا ضمن جسد النصّ ليؤدي إلى تأويل جديد، يقول د. مصطفى ناصف : **((التساؤلات المستمرة لبّ التأويل. وهي أهم بكثير من قضية مفردة أو طائفة من القضايا التي تتباهى بما بينها من تساند. التأويل يمحو ويثبت. صناعة**

التأويل يجب أن يأخذها سحر التقرير والتحيّز. – ص 12 – نظرية التأويل – د. مصطفى ناصف)). تأجيل التأويل يرسم فراغا لسؤال، والسؤال هو الذي يملأ الفراغات المؤجلة، لذلك عندما تثار الأسئلة، فالنصّ يؤدي إلى بعد فلسفي..

لم يعتمد الشاعر على الضمائر الدالة على " الأنا " بل وظف مفردة دلت على الجماعة من خلال الضمير المتصل " صحونا "، ومن خلالها دلّ النصّ على رؤية جماعية وليست انفرادية، وخصوصا ماطرحه على المتلقي من أبعاد لبعض مناطق بغداد المزدحمة بالمصريين في السبعينات ومنها : شارع الرشيد وسيد سلطان علي.. وكانوا يبيعون ويشترون وينامون في هذه المناطق ومجاوراتها..

طرح الشاعر بعض المفردات الدالة والتي حرّكت النصّ ولم تجعله حبيس معناه، بل كانت رؤيته الانفتاحية التي أجابت عن تلك الساؤلات.. فالأفعال : تلبثت، استمتعُ وأتودد، كلها أفعال دلت على الناطق ليوجهها ويجعلها جزءا من المنطوق، حيث أنّ الشاعر عندما رسم الأسئلة كأنه طرح المطلوب (إثباته المغيب).. فعندما طرح الأشياء بالمسميات، قابلته دلالات ذاتية دعمت الجملة الشعرية لكي تستمرّ بالتواصل، حيث أنّ الذات تتدخل بالإدراكيات وكذلك باللغة الإدراكية؛ وخصوصا ماظهر لنا هنا بأنّ الشاعر كان محاورا، حاور المتلقي من خلال بعض المعاني التي تزامنت مع التتابع الحركي للذات العاملة لتفرض قدرتها الكلامية ضمن القول الشعري المطروح..

وأسرفتُ بالنبيذِ
فلاحَ لي صبيٌّ
يلوّحُ بالألقابِ على قارعة اللصوصِ
بانتظارٍ من استطاب السكوتَ ليحيا
ويدفعُ الأربابَ للنعيم..

فتشرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ
وكذاك العنادلُ معي
لا تسكن الصحراء والشواهينُ فيها محض قسوة.

ترى هل فتحتُ باب الظلِّ
فوجدتُ النورَ في أرضٍ حرام ؟
أم أحصيتُهُم في قنابرِ التنويرِ
وعدتُ بالشهداءِ خاليَ السطوع!..

من قصيدة : في رماده الأخير – د . سعد الصالحي

إنّ لدى الشاعر سعد الصالحي؛ إجراءً خاصا بالتأويل الذاتي التفاعلي، لذلك فهو ينتمي إلى ممارسة فعلية عندما يكون باتفاق تام مع الذات، فالأفكار متواجدة، ومتواجدة بشكل دائم، ولكن ترجمة الذات واشتغالاتها تحتاج إلى تهيئة لكي ترسم مساحة ملائمة لتلك الأفكار والاشتغالات بأرضية صالحة وعناوين لها مؤثراتها كرسالة يبعثها للآخر.. لذلك عندما تكون المرسلة جاهزة، فالرسالة لابد أن تحوي على الكثير وما يجود به الشاعر؛ مثلا صنع الفضاء النصّي، يتحقق من خلاله عدة مسارات وتبادلات وإيجاد العمق الخيالي لمكونات المتخيل الذي يبتعد عن القلق الذاتي، ويتسع كلما اتسعت الرؤى، ويعمل كلما تهيأت الذات واتجهت نحو التغيرات.. فميدان المتخيل تستقبل التفاعلات، ويكون النصّ الشعري ذلك الفضاء بمساحة غير محدودة؛ كي يطلق أدواته التفاعلية مع كلّ جملة يرتديها..

وأسرفتُ بالنبيذِ + فلاحَ لي صبيٌّ + يلوّحُ بالألقابِ على قارعة اللصوصِ + بانتظارِ من استطاب السكوتَ ليحيا + ويدفعُ الأربابَ

للنعيم.. + فتشرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ + وكذاك العنادلُ معي + لا تسكن الصحراء والشواهينُ فيها محض قسوة.

ترى هل فتحتُ باب الظلِّ + فوجدتُ النورَ في أرضٍ حرام ؟ + أم أحصيتُهُم في قنابرِ التنويرِ + وعدتُ بالشهداءِ خاليَ السطوع!..

يتحول المعنى بعد دخول الشاعر إلى خيال النبيذ، فالحالة اختلفت من خلال هذه التحولات، فأصبح لدينا خيال الذات ورسوماتها المتجهة نحو الشعرية، ورسومات الخيال النبيذي المتجهة نحو الأحلام والرؤى الجديدة التي تخيلها الشاعر في مساحة الذات الجديدة.. لا نستطيع القول إنّ هناك ذاتا إضافية، فهي نفس الذات اشتغلت على حالتين، حالة النبيذ واندفاعاته الخيالية وحالة الذات التي رسمت مساحة من الخيال لكي تتحرك في الفضاء القصائدي.. ولكن نستطيع أن نقول إنّ هناك خيالا إضافيا طرأ على الشاعر، وهي حالة مؤقتة وليست دائمة، وفي نفس الوقت تواجه هذه الحالة الإضافية، حالة الذات الأساسية ..

إنّ المشترك الخيالي الإضافي، حقق بعض الإضافات للمعاني؛ وأنهى الباث تلك الإضافات باشتراكها مع المشترك الأساسي.. بواسطة المشترك الخيالي الإضافي توصل الشاعر إلى إيحاءات فقد قال :

أسرفت بالنبيذ = فلاح لي صبيّ .. وهي حالة غير مؤكدة، فالخيال البصري كان متفاعلا بين الإيحاء، وبين تواجد ذلك الكائن..

كائن المتخيل اشتغل باتجاهين، بينما اشتغل المحسوس الذي رافق المتخيل باتجاه واحد (فتشرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ) وكذلك الجملة الأخيرة والتي تحتاج إلى محسوس بصري كي يرى الشواهين..

الانتقال النصي داخل القصيدة هو الحفاظ على ديمومة المعاني من جهة، وعلاقة المحسوس بتلك المعاني من جهة أخرى، لذلك عندما انتقل الشاعر وفصل المعنى الأول، كان قد دخل منطقة الفلاش باك، وتذكره

بالشهداء، فأضاف للنصّ الأول اتجاها ثالثا يعمل مع المتخيل والمحسوس..

نصوص الشاعر الراحل د. سعد الصالحي

أتممتُ عليكم

تُرى
من أخرج الأعراب لذي قار
من قمقم الصحراء
بدرا ؟

حين وقفَ أمام جدارٍ من رؤاه
... ...
يرى بعضَ وجههِ هدراً
وكلَّ ما تَبَقَّى
نزيفاً..
للميـــــــــــــــاه ؟

قالَ:
اليومَ أتممتُ عليكم حزنَ الخليجِ
وغربةَ الأنـهارِ في ثغر السوادْ
... ...
ثمَّ
غ
ا
د
ر

في رماده الأخيرِ

على خط النظرِ حين اقتحمَ الحلم - بيننا - صعلوكٌ أصلعٌ بنابٍ وحيد
سَألَنا:
هل من مزيدْ ؟
فصحونا بتمتماتِ مصريٍّ على بغداد
وتيهِ خطواتٍ لهُ في شارع الرشيد.

قلتُ:
هل ستدلُّ البصمات عليهِ
أم قوافي شعرهِ البالغة من العمرِ جدرانَ حاناتهْ ؟
لكنِّي تلـبّـَثْـتُ

أستمتعُ بهطول الجداولِ
فلا أتذكر قمةً..
ولا أتوددُ إليه مرتاباً أنه استقبلني بالورودِ
وهو الصارخُ
هاأنذا قادمٌ إليكَ وأنتَ الخائفُ مما لا أريد.

وأسرفتُ بالنبيذِ
فلاحَ لي صبيٌّ
يلوِّحُ بالألقابِ على قارعة اللصوصِ
بانتظارِ من استطاب السكوتَ ليحيا
ويدفعُ الأربابَ للنعيم..
فتشرئب نياق الحزنِ بالأعناقِ
وكذاك العنادلُ معي
لا تسكن الصحراء والشواهينُ فيها محض قسوة.

ترى هل فتحتُ باب الظلِّ
فوجدتُ النورَ في أرضٍ حرام ؟
أم أحصيتُهُم في قنابرِ التنويرِ
وعدتُ بالشهداءِ خاليَ السطوع!..

....

يناير 2017
(المرتد / مجموعة شعرية قيد الرؤيا)

الاتجاه النصّي وعلاقته بالمعانى

في نصوص الشاعر العراقي

باسم فرات

تتجه النصوص عادة محمولة بلغات عديدة ومنها اللغة الوصفية واللغة الإبلاغية واللغة الرمزية والسريالية.. إلخ. ومن خلال هذه اللغات لايتوقف النصّ في دائرة المحدود طالما أنّ المعاني تدور بفلك واضح أو غامض حول الذات؛ وتتغير الذات حسب ذلك الفلك وحسب نوايا الشاعر عادة واتجاهاته في النصّ الشعري الحديث، فاتجاهات النصّ مع تعددها تأخذ على عاتقها العلاقات النصية، وهي المخاتلات الفنية وكيفية حياكة نصّ شعري من طراز خاص، أي تبدو وتؤثر أسلوبية الشاعر في النصّ والنصية، مما تحمل النصوص سمة التفاعل بين المعاني وعلاقات الذات مع الحواس والخطوات التي ترسمها نحو الخيال وفعل المتخيل فننقاد إلى ماهو مابعد الخيالي وذلك لقوّة عناصر منظومة الدهشة لتدخلنا إلى الحسّ الجمالي كمؤسسة جمالية لها مؤثراتها في الثقل الشعري للنصّ..

يتجه النصّ الشعري إلى التفاعل بوصفه مركب وصفي كي يتجه إلى اتجاهين؛ فهو في الاتجاه الأول ممارسة نصية ذات علاقات داخلية وخارجية؛ وفي الاتجاه الثاني نصّ له تفاعلاته مع المعاني والتي تتعلق به كنظام من الإحالة بحكم التركيبات الدلالية التي يتألف منها النص، ويظهر على مساحة واسعة من التفاعل؛ فالتركيبات التي يعتمدها هي بنى لغوية وأخرى دلالية، لذلك تسقط اللغة الوصفية وتحل محلها اللغة الإبلاغية، وهذا المسلك لايجرنا كون النصّ خال تماما من لغة وصفية، وإنما تضعف هذه اللغة وتندمج مع التعابير والتأويلات التي يعتمدها الباث كإجراءات نصية في النصّ الشعري الحديث..

نتجه إلى بعض نصوص الشاعر العراقي باسم فرات، وهو يقودنا من خلال العنونة وعلاقتها مع جسد النصّ، يصبح لدينا المفهوم الأول، مفهوم العنونة والذي نعتبره مفسرا أوليا للنصّ الشعري واتجاهاته وعلاقاته الدلالية مع الجسد..

ساحة الطيران تسير إلى الله بلا أجنحة

قنّاصون على ظهورهم ظلام

وفي صدورهم أقبية التاريخ

يمتطون ثعابين تنفث زبد الكتب

الكتب التي لاترتوي من الدم

من قصيدة : مقطع من ساحة الطيران

من خلال قصيدة الشاعر العراقي باسم فرات؛ نلاحظ بأن النصّ لديه جملة من الإحالة وتتوفر به بعض العلاقات والروابط التركيبية ومنها الزمانية والمكانية واللغوية، لتؤدي قدرتها النصية وعلاقتها مع المعاني التي اشتغلت عليها الذات العاملة كعالم أختارته ضمن عدة عوالم تعوم حولها..

ساحة الطيران تسير إلى الله بلا أجنحة + قنّاصون على ظهورهم ظلام + وفي صدورهم أقبية التاريخ + يمتطون ثعابين تنفث زبد الكتب + الكتب التي لاترتوي من الدم

اعتمد الشاعر على حالة التشبيه في جملته الأولى والتي نعتبرها أول جملة تركيبة تقودنا إلى المعاني كمطلع من مطالع النصّ المعتمد؛ فالمشبّه، كان ساحة الطيران (وهي إحدى ساحات بغداد الرئيسية) بينما المشبه به، فهو ذلك الطائر الذي يبحث عن فضاء واسع لكي يستعمره؛ وحجة الشاعر هنا، هو بعد المسافة مابين الأرض (ولفظ الجلالة الله)، إذن لدينا مسافة تقديرية من خلال البصرية وهو يرفع رأسه ليرى ذلك الفضاء الواسع والمرور من خلاله، بينما تركن في الأرض ساحة الطيران.. لو تقصينا الأمر واختصرناه فسوف نتوقف عند حالات

استدلالية اعتمدها الشاعر، دون أن يسقط في التفاصيل، بل اعتمد اللغة الوصفية والتي اندمجت مع اللغة الإبلاغية، ليبلغنا الباث عن حالات رواد الساحة الحاليين:

ساحة الطيران = قنّاصون على ظهورهم ظلام .. القناصون من رواد الساحة، وبما أن الساحة تتجه إلى (الله) فهنا قد اعتمد الرمزية ليبلغنا عن وضعية القناصين واتجاهاتهم الآنية، وهم من فصيلة السلطة الحاكمة في بلاد مابين سيفين..

بحث الشاعر باسم فرات من خلال القول الشعري الاستعاري عن البنية التشبيهية – الاستبدالية؛ لذلك شبه آلات القنص بالظلام، فبدلا من أن يحملهم أدوات القنص، حملهم الظلام والذي رمز إلى العتمة وما تكتمه من خلايا ضارة بالآخرين.. فالرموز التي وظفها الشاعر من خلال القول الشعري، رموز معللة، اعتمدت أسباب تواجدها وتوظيفها في الجمل الشعرية الدالة..

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة

عن قاع دجلة ينحب على ألف ليلة وليلة

وعن الجرار التي ملأت بغداد

بعد أن هشّم قناص ذراعي كهرمانة

رعويون ما عرفوا المرايا والتبغدد

رايات أوهامهم تغطي الطرقات

في المقاهي لحاهم تمسح الأغاني

لتترك ظلها قبورا تحكم البلاد

من قصيدة : مقطع من ساحة الطيران

عندما حدد الشاعر باسم فرات العنونة كـ (مقطع من ساحة التحرير) إذن هناك عدة مقاطع اعتمدها في رحلته الشعرية والتي تؤدي مسالكها إلى الساحة البغدادية المتواجدة في العاصمة بغداد، ولكنه اختار هذا المقطع من مجموعته الشعرية (فأس تطعن الصباح).. حيث ترك الشاعر أثرا دلاليا مترددا لايمكننا أن نتوقف معه بنقطة معينة، وخصوصا أنه من الرحالة والمتنقلين من دولة إلى أخرى وشاهد وزار وتعرّف على عوالم عديدة من حضارات العالم التي لها أثرها الفعلي على نصوصه الشعرية..

عندما انتهينا من البعد المكاني، أدخلنا الشاعر إلى بعد مكان آخر، وهكذا شكلت أبعاده المكانية وهي تحوي كائنات الشاعر والممكنات الدائرة حوله، فيدخل إلى منطقة الفلاش باك ليتذكر بعض العوالم البغدادية ومنها الكهرمانة ونهر دجلة وحكايات ألف ليلة وليلة وعلاقتها بليالي بغداد الحمراء..

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة + عن قاع دجلة ينتحب على ألف ليلة وليلة + وعن الجرار التي ملأت بغداد + بعد أن هشّم قناص ذراعي كهرمانة + رعويون ما عرفوا المرايا والتبغدد + رايات أوهامهم تغطي الطرقات + في المقاهي لحاهم تمسح الأغاني + لتترك ظلها قبورا تحكم البلاد

يوجه الشاعر دعوة إلى المخاطِب الداخلي والمخاطَب الخارجي، فالنصّ يساوي لنا القول الشعري، بينما القول الشعري يساوي معنى المتكلم في النصّ، لذلك يصبح النصّ منطوقا لدلالية القول بوجهيه المتقدم والمتأخر، لو دخلنا أكثر بما قدمه الشاعر فهناك علاقة بين علم اللغة الوظيفي وعلم اللغة التركيبي، فعلاقة الأفعال بالزمنية وعلاقة بعض المفردات بأماكن الشاعر، تؤديان إلى حركة فعلية ضمن أفعال

الحركة الانتقالية.. إذن النصّ الفراتي لدى الشاعر باسم فرات يستقرّ في تبيان مشهد الرؤية والذي يسوقه من خلال دعائم علائقية إلى مشهد الرؤيا لكي يكون متجانسا أكثر مع المتلقي..

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة = إذن هناك عدة عوامل للحديث عن الآذان التي تغطي المدينة " بغداد " ومن هذه العوامل رؤية الشاعر وتسخير تجربته الحسية، فيكون للمحسوس علاقة مع المشهد البغدادي، فيحوّل تلك المشاهد بفعل الخيال إلى شطور امتدادية تحوي المعاني وتعكسها إلى المتلقي.. حالات الاستدراك والاستعارة من خلال البنى التشبيهية هي التي ساقت النصّ الفراتي نحو مساحة من المفاهيم الرؤيوية.. مع كلّ صورة استعارية تمثّل نصّا (وعن الجرار التي ملأت بغداد + بعد أن هشّم قناص ذراعي كهرمانة)، يقودنا الشاعر باسم فرات إلى تلك الساحة " ساحة كهرمانة ([5]) " التي تنتصب في بغداد مع مجموعة من الجرار وتتوسطها كهرمانة وهي تحمل جرة يتدفق الماء منها.. وتهشيم ذراع كهرمانة يعني سقوط الجرة من بين يديها..

عندما نميل إلى النصّ فنحن في مساحة البنية الكبرى، حيث أنّ النص الشعري يقودنا إلى عدة بنى صغيرة، ولم نتوقف هنا، فالنصّ التام قد يتأسس من بنى كبيرة أيضا، فالعملية التي ننقاد إليها، عملية التعدد النصي للوصول إلى تلك العوالم التي تنتمي إليها النصوص، فلا نهاية للنصّ الشعري، وهو يتقبل الإضافات والإضافات النصية كما ورد معنا

5

تعد ساحة كهرمانة ... من ساحات بغداد الشهيرة (انشأ تمثال كهرمانة في الستينيات من القرن الماضي، وتم تحديثه فيما بعد حيث ازيلت من النصب الرؤوس الموضوعة فوق الجرار) البساتيك (من الضروري التأكيد ان لا علاقة لها النصب بقصة "علي بابا والاربعين حرامي" كما يعتقد البعض . رغم وجود 40 جرة ايضا .)قهرمانة (بالقاف الذي اصبح فيما بعد كافا .. وكانت)كهرمانة (طفلة ذكية وشجاعة) ..

مع شعراء مختلفين.. نذهب مع بعض البنى الدلالية في القصيدة الفراتية للشاعر العراقي باسم فرات، وهو يُدخلنا بمساحة من الخيال ليرصد الأضواء الدالة على البنى النصية الصغيرة..

لم أعش بكنف أبوين

لهذا لم أعرف طعم صفعات الأب

الأب الذي سرقته رصاصة من الحياة

إنّها الحياة نفسها التي استدارت لي

لتشبعني صفعات وتترك في جبين الروح كدماتها .

لم أزرع ألعابا في طفولتي

لأحصد ذكريات

بعد أن أصحو مثل الجميع

فأكتشف أنّ قطار الأيام

سرق طفولتنا

من قصيدة : **طفولة مسروقة – باسم فرات**

كمنظور خارجي للنصّ، أعتبره صورة طبيعية، انتمى إليها الشاعر من خلال مرجعيته الخلفية وهو في منطقة الفلاش باك، حيث التذكر والاستذكار، ومن خلالهما بنى مدلوله في النصّ، ومثل هذه التصاوير قد تمرّ على الكثير من الناس، لذلك وضعها الطبيعي وارد جدا، ولكن تشخيص الشاعر لهذا الحدث الشعري، تشخيص منفرد لحالته المعيشية

التي مرّ بها.. مما حضر الماضي الآن، ولكن مازال الحاضر مع مؤثراته على النصّ هو الذي يقودنا إلى مرحلته الآنية..

لم أعش بكنف أبوين + لهذا لم أعرف طعم صفعات الأب + الأب الذي سرقته رصاصة من الحياة + إنّها الحياة نفسها التي استدارت لي + لتشبعني صفعات وتترك في جبين الروح كدماتها . + لم أزرع ألعابا في طفولتي + لأحصد ذكريات + بعد أن أصحو مثل الجميع + فأكتشف أنّ قطار الأيام + سرق طفولتنا

لو أخذنا مفردة أب، فمثل هذه المفردات لاتدلّ على شيء، بل دلت على كائن كان متواجدا، وطالما دلالة المفردة بالماضي، فالدال يكون في الحاضر وذلك بسبب التواجد الآني للجملة التي وظفها الشاعر، ومن خلال المعاني التي أدت إلى دلالات توضيحية، امتدت تلك المعاني على بعضها، فالأثر الفعال لكلّ جملة في منطقة الفلاش باك، له حركته الآنية، وهذا يعني أننا في زمن ماضي، والمدلول في نفس الزمنية لأنه أشار إلى حالة غير متواجدة في وقتنا الراهن..

إنّ المفردات التي وظفها الشاعر باسم فرات لاتتمتع بمعاني منفردة، بل تمتعت بوظائف، فالمفردات مثلا : الأب، رصاصة، حياة، صفعات وكدمات، كلها مفردات واضحة للمتلقي، ولكن في حالة تركيبها تؤدي وظيفة من خلال الجملة المركبة.. وفي نفس الوقت وظف الشاعر بعض الأفعال التي قادت الحدث الشعري من خلال حركتها: الفعل " أعش " ، عاش ويعيش، أي هناك استمرارية في الحركة وهناك انتقالات من خلال المعيشة، فالذي عاش قبل عشرين سنة ليس كمن عاش الآن، ومن خلال هذه الحركة الانتقالية تؤدي إلى تنشيط النصّ، وتحركه كفعل له نشاطه وعدم استقراره بزاوية معينة، وكذلك الفعلان : سرق واستدار، وهما فعلان ماضيان فاندمجا في الوضع الآني من خلال الأفعال الحركية المضارعة والمستقبلية الواضحة في الجمل الشعرية..

نصوص الشاعر العراقي باسم فرات

مقطع من ساحة الطيران

ساحة الطيران تسير إلى الله بلا أجنحة

قنّاصون على ظهورهم ظلام

وفي صدورهم أقبية التاريخ

يمتطون ثعابين تنفث زبد الكتب

الكتب التي لاترتوي من الدم

تعال أحدّثك عن الآذان التي تغطي المدينة

عن قاع دجلة ينتحب على ألف ليلة وليلة

وعن الجرار التي ملأت بغداد

بعد أن هشّم قناص ذراعي كهرمانة

رعويون ما عرفوا المرايا والتبغدد

رايات أوهامهم تغطي الطرقات

في المقاهي لحاهم تمسح الأغاني

لتترك ظلها قبورا تحكم البلاد

طفولة مسروقة

لم أعش بكنف أبوين

لهذا لم أعرف طعم صفعات الأب

الأب الذي سرقته رصاصة من الحياة

إنّها الحياة نفسها التي استدارت لي

لتشبعني صفعات وتترك في جبين الروح كدماتها .

لم أزرع ألعابا في طفولتي

لأحصد ذكريات

بعد أن أصحو مثل الجميع

فأكتشف أنّ قطار الأيام

سرق طفولتنا

الأبعاد التصويرية

في نصوص الشاعرة السورية هلال شربا

التصوير الخيالي من أهم الأبعاد التي يتجانس معها الباث، لذلك نعتبر مساحة الخيال وحركة المتخيل هي الهاجس الفعال في المكونات التصويرية، وكذلك إمكانية الشاعر وكيفية عكس تجربة ما من تجاربه الشعرية وتنقية العبارات لينظمها في سياق بياني خاص، يؤدي إلى الدهشة من جهة وإلى العجائبية التي تؤدي إلى المؤثرات، كتعبير فني يؤدي إلى نصّ له خصوصيته الفنية ومدى تواصله بالسببية وبالمفاهيم.. الأولى سبب التواجد الحتمي والاعتناء بالتصوير الذاتي والبصري، والثاني توصيل الدالات المعتمدة، فهناك علاقات تواصلية سيميولوجية مابين التصوير والمفاهيم، لكي نحصل على نصوص مكررة في الجمالية، فتكرار الجمال يؤدي إلى نوعية نصية تخصّ الباث وأسلوبيته في فن الكتابة.. ليس غريبا علينا وجه الاختلاف بين الصورة والصورة أو من خلال التقاطات تصويرية، قد تكون ذهنية ذهنية مقروءة، أو خارجية داخلية محفوظة، ونعني بها وسيلة الانتقال، كبنية قادرة على استجابة التأثيرات، وانسجامها في الذات العاملة والتي تعتمدها كرسمة من خيال.. إنّ البعد الخارجي للتصوير يتقارب من خلال العين وثقافتها ومدى مقدرتها على تبسيط وتفكيك البعد التصويري، بينما البعد الداخلي للتصوير فهو يعوم على مساحة من الخيال، ويكون للمتخيل الزخرفة والتطريز لدفع العمل نحو التجريد وجعله حالة ديناميكية يستوجب الحركة والانتقالات من الكلام العادي إلى القول الشعري.. إن الصورة المقربة تبتعد عن الموضوع المتقارب كصورة موضوعية نقلها الباث من الواقع وإلى الذات، فالمقاربة الذاتية بمثل هذه الأعمال سوف تتبين تأثيراتها وعملها في الهدم والتأسيس، وهو عملها واشتغالاتها عادة في تبيان الحالات الجمالية وتعدد المعاني في الصورة الواحة من خلال تعددية التصوير..

سنبحر مع الشاعرة السورية هلال شربا وهي ابنة السلمية مدينة الماغوط، وسوف نكون مع ثلاث قصائد مرسومة بالأبعاد الذاتية

المتحولة من واقعها اليومي وإلى الواقع الذاتي خارج المألوف.. وهي خاصية الشعر عادة وكيفية البحث عن النصوص النوعية لكي نستطيع الدخول بين غرفها من أصغر وحدة بدأتها الشاعرة إلى آخر دالة رسمتها للانتقال إلى عمل آخر...

إذا تطرقنا إلى الانسجام داخل النصّ، واستطعنا أن نقبض على الأبعاد التصويرية والتخييلية للشاعرة، فسوف ننقاد إلى البنية التامة التي من ميزاتها أنّها تعتمد البنية الصغيرة، حيث يدفعنا العمل مابين جزئيات التصاوير، وبين التشكيلة الحضورية للغة الشعرية، لكي نستطيع أن نكون مع النصّ المكتوب، وتفكيك ما نستطيع عليه، وما تحوي نصوص الشاعرة السورية هلال شربا من ممكنات ومسميات..

أراوح في المكان
وأرضع من ثدي الوقت ثواني جارحات
أرافق غيمة إلى قرارها الأخير
وأهطل نميرا على مواسم التفاح
ماوجعي سوى بلسمة لعيون مازارها فرح
ولا تبتلي إلا لأعين غادرها النوم

من قصيدة: عندما يكون المكان – هلال شربا – سورية

هناك مقاربة فعلية للخيال، ومن خلال هذه المقاربة يتوضح فعل المعقول وما أسسته الشاعر السورية هلال شربا، ومن هنا نستطيع القول بأن الصورة بصيغتها الحالية نعتبرها وعيا خياليا قصديا؛ فالحالة التي انتابت الشاعرة، حالة الإجراء للمعاني، ورغبت أن تكون هذه الحالة محمولة على المعنى..

أراوح في المكان + وأرضع من ثدي الوقت ثواني جارحات + أرافق غيمة إلى قرارها الأخير + وأهطل نميرا على مواسم التفاح + ماوجعي سوى بلسمة لعيون مازارها فرح + ولا تبتلي إلا لأعين غادرها النوم

تصوير فني من خلال التصورات الذاتية التي عكستها الشاعرة السورية هلال شربا، وذلك من خلال استعمال العجائبي بالمعنى التوضيحي؛ وفي نفس الوقت غرابة اللغة التي وظفتها قادتنا إلى دلالات واضحة مابين المعنى المحمول والمعنى المتسرب من المفردات الشعرية التي ركبتها لإنتاج البنى الصغيرة.. ومن خلال المطلع الأول (أراوح في المكان)، تختلف الشاعرة مع جملتها، وتحتفظ بالمعنى، ماذا يعني لنا الاحتفاظ والاختلاف، هناك تأجيلات لم تطرحها، وهي تدور في الذات وشبكتها الواسعة، ومن خلال انشغالها بالممكنات = (أرضع من ثدي الوقت)، فإنّ الشاعرة تحوّلنا إلى الزمنية، وتخترق الأماكن، ومنها بيئتها التي عانت من هذا الوقت الذي يمرّ والذي مرّ بشهوته الصادمة..

إنّ ما نلاحظه من خلال الجمل الشعرية المركبة، حركة الجملة والتي تبيّن فعل تركيبها، فكلّ جملة تحوي على فاعل، والفعل في جسد النصّ يُعد من عوامل تحريك الجملة، ليجعل سقطتها ذات تأثير مباشر..

أهطل نميرا = علاقة توضيحية مابين الغيمة المحملة بالمطر، وبين روي بساتين التفاح، ماذا لو كان أمامنا بساتين الوجع، وهنا نحصل على نتيجة واحدة، فالتخلص من الأوجاع، هو التخلص من العطش..

نذرتني أمي للضياء
فكنت مراكب الظامئين إلى الميناء
شطي موئل للمتعبين
ما لأنت قناتي
ولا هانت شكيمتي

وبقيت في السماء، أرمي شباكي
ماهمني العابثون
ما أرعبني الطامعون والمقتاتون على فضلات الحياة

من قصيدة: عندما يكون المكان – هلال شربا – سورية

إن متتاليات الجمل والتي تؤدي إلى الشعرية مع اصطفافتها التصويرية، هي التي نعدها نصّا، وإلا إذا خرجت عن هذه المتتاليات فسوف تكتسب التفريق والتبعثر، ومن خلالها يطرز الشاعر جمله ضمن القول الشعري الذي يتجانس تماما بالدلالات المحمولة من الواقع أثناء التصوير..

نذرتني أمي للضياء + فكنت مراكب الظامئين إلى الميناء + شطي موئل للمتعبين + ما لأنت قناتي + ولا هانت شكيمتي + وبقيت في السماء، أرمي شباكي + ماهمني العابثون + ما أرعبني الطامعون والمقتاتون على فضلات الحياة

نلاحظ أن الشاعرة هلال شربا تميل إلى أعمالها المتضمنة بالقول، والقول الذي تعتمده، تارة يكون القول الشعري، وتارة أخرى لغة القول؛ والأخيرة اختيار مناسب للغة القول وما ترغب به دون غيرها، وهو الإصرار التفاعلي مابين الجملة الشعرية وامتدادها، وبين لغة القول كتغطية ملائمة للمعاني والأسلوبية المعتمدة في النصّ الشعري الحديث.. أحيانا نستعمل الدلالة الفنية بدلا من الدلالة البلاغية في الصورة، وهذا يحدث في التصوير الذاتي والتصوير المنقول من خارج الذات.. فعندما نكون مع أفعال الكلام (نذرتني، بقيت، أرمي، همني وأرعبني) كلها أفعال دالة تؤدي إلى أفعال الكلام الذي اعتمدته الشاعرة هلال كسلسلة ناطقة للذات المتداخلة في سياق الجمل المتواصلة من أجل توظيف المعاني أكثر ورسم بعض التأويلات ..

عندما تكون الكلمة صحيحة فسوف تكون الصيغة صحيحة أيضا، ومن هنا نحصل على سلسلة من الصيغ التي تقودنا إلى القول الشعري، طالما بات صيغة الكلام، كصيغة لغوية تؤدي وظيفتها بتعددية البنى الصغيرة وجزئيات الصورة الشعرية، هذا إذا نظرنا نحو النصّ كنصّ تام..

عندما مزقت عباءة السفر
ولجأت إلى عينيك
كانت تعاني من الإغماضة
نصفها لي، والأخرى لليقظة
وهناك بعض بريق
منها ينتفض
ما أنا سوى حرائق طالت هشيما
وارتعدت في زواريب الخوف ،
تسأل عن ملجأ ينتمي للهدوء

من قصيدة: وساوس يقظة – هلال شربا – سورية

من خلال التنظيم الاعتباري للجمل، نحصل على مفاهيم متجانسة للنصّ الشعري، ومن هنا نميل إلى ظهور الدلالات من خلال البنية المكانية والبنية الزمانية، ونعتبر البنية اللغوية هي الشاغل الأول في النصّ الشعري، وكلما اختلفت اللغة مع لغة أخرى، أو اختلفت مع تركيب مفرداتها، نحصل على البنيات الممكنة، وهما مبدأ التأويل والمبدأ الاستدلالي في البنية العليا..

عندما مزقت عباءة السفر + ولجأت إلى عينيك + كانت تعاني من الإغماضة + نصفها لي، والأخرى لليقظة + وهناك بعض بريق + منها ينتفض + ما أنا سوى حرائق طالت هشيما + وارتعدت في زواريب الخوف ، + تسأل عن ملجأ ينتمي للهدوء

تظهر اللغة الشعرية من خلال الجمل المركبة، وفي نفس الوقت تظهر الرموز كوسائل اتصال للغة، وهي من مهام الرمزية عندما تكون واضحة في الجمل المتواصلة.. فعندما كانت عباءة للسفر، فإذن هناك محاولة للخروج من البيئة والذهاب إلى بيئة أخرى، ولكن عندما لجأت الشاعرة إلى العينين، فإنها شغلت البصرية نحوها، وهذه الدراية تعطينا حالات استدلالية من خلال انشغال اللغة بالرموز التي وظفتها الشاعرة السورية هلال شربا.. هناك علاقة مابين الجملة الأولى (عندما مزقت عباءة السفر) والجملة الأخيرة (تسأل عن ملجأ ينتمي للهدوء)، وهذه العلاقة، علاقة خاصية التزمت بإنجاز رؤية الشاعرة مع تضمين القول، طالما نحن في مدارات القول الشعري وننتمي إلى وجه الاختلاف..

لم كان الشعاع دمية حقل ؟
لم ربت الحزن على وجعي
وقال:
اهربي ؟
لم ساورت الوساوس رحلتي
واشتعل السلام حربا على روحي ؟

من قصيدة: وساوس يقظة – هلال شربا – سورية

من خلال تراكمات الأسئلة التي تثيرها في النصّ، الشاعرة هلال شربا، اعتمدت قياسات المعنى، علما أنّ ظواهرية المعاني متواجدة من خلال الجمل الامتدادية وبعضها حملت قياسات الأفعال الانتقالية؛ لذلك تصرفت بالطابع الذاتي وليس بالطابع الكمي.. ومن خلال منطقة المحدود نلاحظ أن الجمل المثيرة تحاول أن تتجاوز منطقتها، ولكن محدودية الاسئلة تثير لنا علاقة المحدود بالذات العاملة، فكلّ سؤال يقع

ضمن منطقة المحدود، وعندما يتجاوزها تخرج الشاعرة من الجمل المحدودة والمرسومة لغاية ما..

لم كان الشعاع دمية حقل ؟ + لم ربت الحزن على وجعي / وقال: / اهربي ؟ + لم ساورت الوساوس رحلتي + واشتعل السلام حربا على روحي ؟

تختلف أدوات الأسئلة في النصّ من سؤال إلى آخر، فالسؤال الأول: **لم كان الشعاع دمية حقل ؟..** كان مثيرا للجدل، مما يكون أداة للتحول من النص إلى النصّ الفعلي، وخصوصا أن أسئلة الشاعرة دون أجوبة مباشرة؛ بل هناك تجولات من حالة طبيعية إلى حالة جدلية، مما تثير ذاكرة المتلقي ويبقى يتساءل حول الأسئلة.. ومن هنا ترسم بعض وحدات التكافؤ في الجمل الشعرية وهي تحديات الجملة للجملة الطبيعية التي تشغل ذهنية الآخر عادة..

و أنظر بعيدا
خطوة للأمام
وخطوات للوراء
وعود على بدء
ووجهي حائر،
باحث عن ملاذه
ليعلن
عن وجبة للاستقرار

من قصيدة: وساوس يقظة – هلال شربا – سورية

ومن هنا أيضا تتم التأكيدات على القلق والخوف، وذلك من خلال الاستفهام التعبيري، والاستفهام التقريري، والاستفهام الإنكاري

والتوظيفي. وهي كلها أدوات ارتبطت في المقطع الأخير الذي رسمته الشاعرة، وهي تعد خطواتها المراوغة (خطوة للأمام.. وخطوات للوراء)..

و أنظر بعيدا + خطوة للأمام + وخطوات للوراء + وعود على بدء
+ ووجهي حائر، + باحث عن ملاذه
ليعلن + عن وجبة للاستقرار

نحن أمام تراجعات من القلق، لندخل تلك الواحة غير المستقرة.. إنّ الأسلوب التعبيري يقودنا إلى رؤية من الخيال ورؤية من الأوهام، وهي دلالات ظاهرة في الأسلوبية ودالة على القلق، وخصوصا أن الشاعرة هلال شربا، تبحث عن وجبة للاستقرار، وهي وجبة الوجه المكشوف، والذي تبدأ عليه علامات القلق ..

من خلال المفاهيم العلائقية، كعلاقة الجزء بالكلّ، وعلاقة الذات بالمسلك الداخلي التخييلي وعلاقة الذات بالرؤية الخارجية، نتوقف عند تلك المفاهيم حيث ترسم الشاعرة لنا مسافة مابين المفاهيم وبين الصورة والإدراكيات والقصدية، فكلّ مفهوم له قصديته الذاتية، وعند كلّ قصدية هناك ذات متجددة في العمل القصائدي، ومع هذه التواصلات المرسومة، يبقى النصّ جامعا للجزئيات في العلاقات المرسومة بينها وبين علاقتها مع المنظور النصّي..

كل المقابر لي

صنعتني أمي من صلب السكارى

رمت زجاجة حليبي على رصيف القهر

قالت تجرعي الحياة ..

من قصيدة: مشاهد داخلية – هلال شربا – سورية

يشكل النصّ الشعري حدثا داخل الذات، أو يجاورها، ويتحرك في فضاء الذات، وهو على تراسلات مع الذات العاملة والمحسوس والمتخيل، لذلك ومن خلال هذه المساحة التي يشغلها النصّ نلاحظ أن حركة فعالة من العناصر المذكورة، فتارة تكون المساحة للمتخيل وتارة أخرى يشغلها المحسوس..وتارة تكون الذات مركزية العمل النصي...

كل المقابر لي + صنعتني أمي من صلب السكارى + رمت زجاجة حليبي على رصيف القهر + قالت تجرعي الحياة ..

صورة شعرية؛ مساحتها سحر اللغة التي وظفتها الشاعرة هلال شربا في نصها المعنون (مشاهد داخلية)، فهناك الأشياء الداخلية التي تحركت من خلال الذات العاملة، لذلك سيطر المتخيل على مساحة واسعة من التأثيرات، فولدت لنا الصورة التعبيرية والمحمولة على كم من المعاني والتأويلات.. وكذلك لغة الاختلاف شكلت القاسم الأعظم في هذه الصورة الجزئية من المنظور الشعري العام..

تاه مركبي بين المراكب

الشراع مافتئ يترنح

وأنا أتفقد زجاجة الحليب

امي عجوز تتوكأ الخطا

وترابض لنور الوجود

وأنا أتداول سلطة الغنج

من قصيدة: مشاهد داخلية – هلال شربا – سورية

الخاصية هنا خاصية لغة مع مساحتها المرصودة، طالما نحن بمساحة البحر الذي قصدته الشاعرة هلال شربا، لذلك جعلت النصّ يتحرك بهذا الفضاء، وعندما يكون النصّ بفضاء واسع، يكون محملا بالعديد من نتاجات المعاني والتي تهمنا في ترتيبات الوظائف الجمالية..

تاه مركبي بين المراكب + الشراع مافتئ يترنح + وأنا أتفقد زجاجة الحليب + امي عجوز تتوكأ الخطا+

وترابض لنور الوجود + وأنا أتداول سلطة الغنج

البحر عبارة عن مركب وماء هائج وسماء.. ومن خلال هذه العناصر الثلاثة نلاحظ أن السماء لاحدود لها، والماء لاينتهي، والبحر يشغل البصرية نحو اللامحدود، إذن نحن مابين المحدود واللامحدود، فالقصدية التي اعتمدتها الشاعرة من خلال بعض الوظائف الظاهرة، قصدية توضيحية أدت إلى انتعاش كتابي.. ولكن في نفس الوقت، هناك الوظائف الخفية والتي يدركها الباث في حالة تأسيس النصّ .. ومن خلال تواصلها مع المعاني الأولى نلاحظ أن الشاعرة مازالت تذيب السبب في المعاني المتتالية : **وأنا أتفقد زجاجة الحليب..** وهنا فرض وجود، وجود الأم وعلاقتها في النصّ الشعري، حيث المتخيلة عالقة بهذا الاتجاه بالرغم من أن الشاعرة تترنح مابين مساحة البحر ومساحة المعاني الأولى؛ إلا أنها بدأت ماثلة أمام أدوات المعاني المعتمدة..

مازلت امراة الصدفة

ووجع الدروب

محملة بدلال مضمر

أركب حرير الثواني وتسترخي روحي لغيث السراب

ادفني في مقابري

أتشظى حصصا حصصا وأراقب الموج

عله يركب أجزائي

ينقلها إلى ام تتخفى وراء أصبع الحقيقة

مازلت على قيد الحياة .

من قصيدة: مشاهد داخلية – هلال شربا – سورية

عندما نكون مع أسماء المفاهيم، سنكون مع الأسس التنظيمية للنصّ الشعري، وهناك المفهوم العام للنظام " system " والمفهوم الخاص للنظام النصي، وفي طبيعة الحال كمنظور نصي جامع للأجزاء، فهناك مكونات الإجراء وإحالته للمفهوم الخاص للنصّ.. فعند كلّ جزء مكون من لحظة، يمتد لتكوين لحظات، وهذا يعني أنّ البعد الشعري اعتمد على لحظات صغرى، قد تكون خاطفة وقد تكون مستقرة، كما هو في نصوص الشاعرة السورية هلال شربا..

مازلت امراة الصدفة + ووجع الدروب + محملة بدلال مضمر + أركب حرير الثواني وتسترخي روحي لغيث السراب / ادفني في مقابري + أتشظى حصصا حصصا وأراقب الموج + عله يركب أجزائي + ينقلها إلى ام تتخفى وراء أصبع الحقيقة + مازلت على قيد الحياة .

من خلال النصّ والإجراء، من الضروري أن تظهر المعاني ممتدة على بعضها، وعندما نكون ضمن المشهد الشعري سوف نلاحظ امتداد الجمل أيضا، وإلا سيكون النصّ خارج الإجراء التوحيدي والاستفهامي، ومن خلال هذه النقاط تتواصل الجمل المركبة لتكوّن لنا شبكة من المعاني بحكم تدخلات الذات العاملة التي لاتترك العمل النصّي منفردا.. امرأة الصدفة، هكذا اعتمدت الشاعرة على اللغة الوصفية

لتنتقل فيما بعد وفي نفس المشهد الإجرائي إلى اللغة التعبيرية (ادفني في مقابري) لتكون مع ديمومة النصّ بمعانيه وتأويلاته، ونكون مع الحالات الاستدلالية: أتشظى حصصا حصصا وأراقب الموج = عله يركب أجزائي .. عندما تراقب الموج ، فستكون رؤيتها جزءا من الموج، وهذه الرؤية تنقلنا إلى عملية تركيبية من خلال مساحة المتخيل وحركته في النصّ والذي دعا إلى تركيب الأجزاء.. هناك غايات وقصدية خلف هذا التركيب، عندما تكون الأجزاء مفككة فلا تحتاج إلى من يركبها.. وهكذا تتواصل الشاعرة السورية هلال شربا وتضعنا معها في حالات تفكرية خيالية لتصل إلى مفاهيم نظامية وتلملم التبعثر..

إنّ السحر اللغوي الذي تابعته الشاعرة هلال شربا، يضعنا أمام سحر المعنى أيضا، ولا نستطيع إلا أن نواكبها لنتعرف على حياتها الشعرية بداية من بيئتها ونهاية إلى دواخلها وما يدور في الذات العاملة..

الشاعرة السورية هلال شربا ـ قصائد

عندما يكون المكان

أراوح في المكان
وأرضع من ثدي الوقت ثواني جارحات
أرافق غيمة إلى قرارها الأخير
وأهطل نميرا على مواسم التفاح
ماوجعي سوى بلسمة لعيون مازارها فرح
ولا تبتلي إلا لأعين غادرها النوم

نذرتني أمي للضياء
فكنت مراكب الظامئين إلى الميناء
شطي موئل للمتعبين
ما لأنت قناتي
ولا هانت شكيمتي
وبقيت في السماء، أرمي شباكي
ماهمني العابثون
ما أرعبني الطامعون والمقتاتون على فضلات الحياة
راية حب

عنوان خصب
كنت
وربما كان موتي

وساوس يقظة

عندما مزقت عباءة السفر
ولجأت إلى عينيك
كانت تعاني من الإغماضة
نصفها لي، والأخرى لليقظة
وهناك بعض بريق
منها ينتفض
ما أنا سوى حرائق طالت هشيما
وارتعدت في زواريب الخوف ،
تسأل عن ملجأ ينتمي للهدوء
لم كان الشعاع دمية حقل ؟
لم ربت الحزن على وجعي
وقال:
اهربي ؟
لم ساورت الوساوس رحلتي
واشتعل السلام حربا على روحي ؟
و أنظر بعيدا

خطوة للأمام
وخطوات للوراء
وعود على بدء
ووجهي حائر،
باحث عن ملاذه
ليعلن
عن وجبة للاستقرار

مشاهد داخلية

كل المقابر لي

صنعتني أمي من صلب السكارى

رمت زجاجة حليبي على رصيف القهر

قالت تجرعي الحياة ..

تاهت مراكبي

الشراع مافتئ يترنح

وأنا أتفقد زجاجة الحليب

امي عجوز تتوكأ الخطا

وترابض لنور الوجود

وأنا أتداول سلطة الغنج

مازلت امراة الصدفة

ووجع الدروب

محملة بدلال مضمر

اركب حرير الثواني وتسترخي روحي لغيث السراب

ادفني في مقابري

أتشظى حصصا حصصا وأراقب الموج

عله يركب أجزائي

ينقلها إلى ام تتخفى وراء أصبع الحقيقة

مازلت على قيد الحياة .

التفاعلات الذاتية في النصّ

الشاعرة التونسية

سهام محمد

إن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة إدراك، تشارك بانبثاق فعالية النصّ الشعري لتنشيط حركته عبر الجمل التركيبية والتي تؤدي إلى نصّ مصغّر، لم تهدأ الذات من خلال علاقة واحدة، بل هناك عدة علاقات مابين الذوات وتدخلات الذات الرئيسية في حالة الإدراك الحسي.. فالذات الرئيسية والتي تمتلك ميزة خاصة بتفاعلها مع ذات أخرى أو مع محركات النصّ من خلال عناصره بشكل كلي وعلاقة كلّ هذه التفاعلات مع النصّ المرسوم يؤدي إلى فصل النصّ المصغّر عن النصوص المجاورة؛ حيث أن النصّ المصغر بحد ذاته يشكل موضوعا.. يقول ميرلو بونتي : ((إذا مسّ جسدي جسدا آخر فإنه سيشعر بأنه جسد ذاتي، لكنه يؤكد في نفس الوقت وجود الجسد الآخر. من ناحية ثانية إذا تم الشعور بتماس متبادل فإنّ الجسد الآخر يصبح صديقا حميما وتلد من هذا الجسد المحسوس ذوات بينية " Intersujets " . بالمقابل إذا لم يتم الشعور بتماس مشترك، فإنّ الجسد الآخر يصبح موضوعا . نقلا من كتاب سيمياء المرئي – ص 17))..

إنّ تنشيط الرموز الأيقونية والتي تدلّ على سببٍ وتلك التي تعطينا تعاليلها من خلال الإشارات المنشطة تؤدي إلى دلالات طبيعية وأخرى غير طبيعية، وتتصل طبيعة حالها باللغة والتي تكون المفكر الأول في كيفية تفاعل الذات وعكس نشاط المعاني في جسد النصّ الشعري الحديث.. والشاعرة التونسية سهام محمد واحدة من اللواتي ينتمين إلى الكتابة التقليلية من ناحيتين، كتابة النصّ.. كنصّ غير منته، وكتابة النصّ كحالة زمنية لها علاقة مع التقليلية الزمنية.. سنذهب مع بعض نصوصها ونتوقف مع نصين مرسومين بعناية ذاتية وهي تمنحنا بهجة المحسوس بعالم مجاور للذات، وعنف المحسوس كعالم مختلف مع الذات، حيث يؤدي عمله كمحرك لانستطيع التخلي عنه..

لازمة الرفض في قصيدة : زهرة على كتف كيوبيد

زهرة على كتف كيوبيد : زهرة حطت على كتف آلهة الحب (كيوبيد)، يالعنونة المباغتة للآخر، كأن الزهرة عصفور أو طير أراد أن يمتد بالمعنى وقد حمل رسالته من الباث إلى (كيوبيد) .. نحن أمام تجليات شعرية بداية من الحالة السيميوطيقية وعلاقتها بالعنونة، والعنوان له علاقاته مع ذاتية (الشاعر) ومن هنا تبدأ رحلة الشعر نحو جسد النصّ، وليس بالضرورة أن يكون العنوان جزء من النصّ، ويكفينا أنه أشار إلى ذاتية (الباث) والباث تشكيل أولي وأحد أدوات النصّ الشعري .. كما يثير العنوان الكثير من أدوات الاستفهام والتساؤلات حيث يقود المتلقي إلى جسد النصّ الشعري بحثا عن إجابات وذلك لإسقاطها على العنونة .. وهذا يعني أنّ العنونة تنمو ضمن وظيفة إغرائية تحريضية ..

نحن لسنا بزمن الإغريق طبعا، ولكن الشاعرة التونسية سهام محمد اتخذت من الزمنية التاريخية تلك المهمة المنتشرة نحو (الحب) وهي حالة إغريقية مشمسة، وحتى في زمن الإغريق، كانت الرسائل وتبادلها وأول مطلع (على الظرف) يبدأ العاشق بشطر أو شطرين من الشعر (حسب ماجاء به الناقد عز الدين اسماعيل) ومن هنا تكونت لدى الشاعرة سهام ذاتية أخرى، ألا وهي ذاتية الآن التفاعلية ونعتبرها ذاتا إضافية لها ارتباطات فعالة مع عناصر النصّ، فارتبطت الزمنية مثلا بلحظة آنية، مابين الماضي والآن، وبين المستقبل والآن، وقد أكد أرسطو على هذا الارتباط الزمني أيضا. لذلك ومن خلال هذا المسلك التصديري مابين (الأنا) الداخلية للشاعرة و(الأنا) الخارجية، والتي قد تمثل الآخر أيضا، تمّ تطابق الموضوع مع النصّ، باعتبار الموضوع حالة مستقلة بحيث يمثل الجسد الآخر، فالتصدير الأولي عندما يبدأ بالأنا، فهذا يعني أنّه مازال نصّا معلقا يبحث عن معاني جديدة، وتتراكم

الحالات الجسدية منها المتجاورة كصداقة قريبة مع تفاعلات الذات، ومنها كموضوعات منفصلة تؤدي إلى معاني أحادية:

يا أنت..

يا قصيدة تؤرخ الابتداءات

لكل بحور الشعر

على فضاء شاعرة متمردة

شاعرة فقط

تسبح في سماء عينيك

كغمام أليف

كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى

من قصيدة : زهرة على كتف كيوبيد – سهام محمد

بين الاستعارات الضمنية وحالات التشبيه تنطلق الشاعرة (وكما قلت الآن) فتتحول المعاني إلى أثر، وهذا الأثر له علاقة مابين الحالة الإغريقية وحالة الشاعرة القلبية، فهو امتداد في المعنى، فيصبح لنا أثر ذو خصوصية ومتحولات منفصلة تتأثر بالامتداد، نعم تحولات من الذات العاملة والتي استطاعت أن تغزو المتلقي كتفاعل مستقل للذات الخارجية والتي بنت علائقها مابينها وبين الأثر وفعاليته :

تسبح في سماء عينيك + كغمام أليف + كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى ..

هي حالات من التشبيه وحالات تعني لنا التمثيل الفعلي وهي تطرق أبواب النصّ، ليتحول من الذات إلى الآخر، عبر مساحة مرسومة ببطء .. فالأثر تحول بالتشبيه إلى صور متواصلة، بالرغم من التصوير الكلي للنصّ إلا أنه يصبح نصّا لذاته، والتشبيه هي حالة من حالات الاستعارة، ولكن هناك جزئيات هي التي ارتبطت مابين النصّ الشعري الكلي ومابين تلك الجزئيات التكوينية .. فالفعل تسبح، من أفعال الحركة الانتقالية، ومن خلال المعنى يتبيّن بأنه ليس ثابتا ولكنه متموضعا في أيقونة حوض السباحة، ويجاوره الفعل (تتناسل) حيث أن التناسل حالة من حالات التكاثر، وهو الآخر يقترب من الحركة الانتقالية، والفعلان متجاوران في المعنى الحركي، يؤديان وظيفة واحدة..

يا أنت.. + يا قصيدة تؤرخ الابتداءات + لكل بحور الشعر + على فضاء شاعرة متمردة + شاعرة فقط + تسبح في سماء عينيك + كغمام أليف + كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى

نحن أمام شاعرة تسبح بعينيها وتعوم مابين أمواج النصّ الشعري، ومن هنا تمّت إحالة النصّ ومايحويه، بداية من العنونة من زمن (ماضي – الزمن الإغريقي -) إلى زمن حاضر، باعتبار الشاعرة هي الآن وليس في زمن مضى .. حيث حررت جزءا من عملها الذاتي وأطلقته نحو الآخر، فالتمرد يتطلب ذلك، ويتطلب أن تكون أحادية، وما بين الفضاء والمنتهى، تقف الجمل باعتراف غير منته، وذلك لأن الفضاء واسع وله زواياه التي لاتحصى، بينما المنتهى حالة واحدة، وهي حساب من حسابات الذهنية ومؤثراتها النفسية وكيفية معيشة الشاعرة وما يدور حولها ..

على كتف كيوبيد

مثل زهرة اللوتس المقدسة

وراء هذا الليل المسكون بك

فجرا يمسد ضبابه

و يمسح الملح

عن عيون المدن الحمراء....

من قصيدة : زهرة على كتف كيوبيد – سهام محمد

تواجد الملح هذا يعني تواجد الماء أيضا، وعملية توظيف اللون الأحمر والذي يرمز إلى العشق، هي عملية ترابطية مابين كيوبيد (آلهة الحب) ومابين المكون المطروح في النصّ، وأعني به الذات العاملة والتي وظفت المعاني وأخرجتها بالشكل الرؤيوي للآخر ..

مايعنيني من النصّ الذي اعتمدته الشاعرة التونسية سهام محمد هو لازمة الرفض، الرفض بداية من الذات، والرفض وما حوله، حيث تدعو دعوة ذاتية إلى تحرر المحسوس لديها، ومن هنا يكون لحركة المحسوس الداخلي الذي يجاور حركة المتخيل ومرافقته، ليعتمد الظهور ولو بشكله الجزئي..

على كتف كيوبيد + مثل زهرة اللوتس المقدسة + وراء هذا الليل المسكون بك + فجرا يمسد ضبابه + و يمسح الملح + عن عيون المدن الحمراء....

التكرار عادة يولد الجمال، ولكن نحن مع تأكيدات لتلك المفردة العائمة على سطح المخيلة لاستنطاقها، وليست هناك حالات غائبة سوى (آلهة الحب)؛ إذن نضيف إلى العنصر الغائب حالة من الدلالة المفتوحة لكي نرصد حضوره المستمر، وهذا مافعلته الشاعرة سهام محمد، وكأننا أمام تفعيل متجدد لـ (آلهة الحب) وفعلا أن الالهة تعني التفعيل والتجدد

أيضا، فمعاني الحب كثيرة واعتبرها من المفردات الذكية. لقد تمركزت الاستعارة على (آلهة الحب) مما شكلت نصا مجاورا للنصّ المعتمد من قبل الشاعرة، وهي للاستخدام الوضعي لكي تتداخل المعاني فيما بينها والحصول على مساحة من الجمال في حالة الخلق..

التفعيل الحركي :

ليست كل الموضوعات قابلة للإدراك بشكلها المباشر قد تقودنا بعض العلامات إلى الرمزية أو الأيقونية، فالتفعيل هنا هو تفعيل حركي، جرت الحالة مابين البصرية وصورتها المصغرة، لذلك نقول إنّ البصرية هي عبارة عن كاميرة مصغرة، وهذا مايدفع إلى مرور الصورة بواسطة الضوء إلى العينية، فأطلقت عليها الصورة العينية، ونعني بها، التصوير العيني – البصري؛ لذلك نقول إنّها الإدراك البصري؛ وهي حالات صحيحة تماما، وقد كتب العديد من الباحثين حول ذلك ..

ثلاثون عاما ونيف.. + وأنا أصنع من نثار وقتي + نظرة متقدة....أخبئ فيها القلب + ريثما تحترق المسافة في رأسي

منذ ثلاثين عاما ونيف : قد يكون هو عمر الاستقرار الزوجي لدى الشاعرة سهام محمد، رسمت تلك الزمنية وأرادت أن تقولها مع علاقات ذاتية، وإذا دلت الجملة فهي تدل على زمن قد مضى، والآن يختلف عن الآن الماضي، وفي طبيعة الحال إنّ هناك تراكمات كثيرة تغزو المخيلة مما تبعث على الحزن وعلى كمّ من الانتقاد، وإن كان هذا الانتقاد ذاتيا – ذاتيا، أو إذا كان ذاتيا خارجيا .. ونلاحظ مابعد الجملة الأولى تراكم الأفعال وحركتها، وهي أفعال مضارعة تتمتع بالحركة، وإن كانت

لاتعني زمنا قريبا فهي تكون معنا الآن، لأن تفكير الشاعرة سهام محمد هو تفكير آني ..

التفعيل الحركي للذات، هو الغوص في المعاني وإعادة تشكيله بذات اعتمدت اللاشعور، حيث نتسنتج من ذلك بأن الشاعرة سهام محمد وهي تتسلق إلى غرفة الخيال، جعلت في بالها بأنّ العالم الجديد الذي يحويها له مقوماته الغريبة والعجائبية، لذلك اعتمدت على هذا العنصر الذي يقودنا إلى قيمة فنية في البناء القصائدي .

الشاعرة التونسية سهام محمد لها روحية شعرية وهي تكافح من أجل أن تملأ مساحة لابأس بها والذهاب إلى العمل الشعري بشكل بطيء، وجلّ مايهمنا هو الثقل الشعري في القصيدة الواحدة من خلال منظورها العام، أيّ نتعامل معها كجسد مستقل له حيثياته وأدوات البناء ..

*** *** ***

نذهب مع بنية النصّ .. البنية الحكائية والتي اعتمدت على النصية، وهذا يعني أنّ هناك عتبات، بداية من العتبة الاولى (العنونة) ونهاية إلى العتبة الأخيرة (الدلالات) ومن خلال تفحصنا للنصّ الذي اعتمدته الشاعرة سهام محمد، فقد اعتمدت على مسلكين : الحقول الإشارية = باعتبارها تقودنا إلى عبارات رمزية وإلى مفردات اعتمدت الرموز لتنشيط النصّ ودفعه نحو العنصر الجمالي، والثانية العتبات الدلالية = باعتبار النصّ اعتمد على الحقول الدلالية في علم الدلالة ..

العنونة، والتي نعتبرها تاجا للنصّ الشعري **(عطش بين غضون الزنابق)** فقد اعتمدت الشاعرة على الاختلافات اللغوية، وهذا يعني أنّ هناك ابتكارات وعبارات مركبة اعتمدت على الإشارات(فأيّ عطش

للغصون) وتعني أنّ الجملة الرمزية المركبة بعناية ذاتية، بينما في نفس الوقت أشار لنا العنوان إلى جسد القصيدة، وأصبح مجاورا لها .. الشاعرة سهام محمد طالما اعتمدت على ابتكارات غير مطروحة، فهذا يعني أنّ المخيلة كانت تداعب عنصر الخيال، والذي هو وحده ما يقودنا إلى الثقل الشعري، زائدا الاختلافات اللغوية والتي لها الأهمية في انزياحات اللغة...

يا أنت ....العطش
بين الماء والماء
قدر أنت ....
الدرب إليه جداول من قصيد
حلم أنت.........
يحاصرني كجندلة المنجنيق
لا تخمد بالتأويل شرارة الخلد
و كن موجة مجنونة
لتطفئ جنون الاحتراق
لحظة اندلاع النيران
كن وهجا منبعثا
من نداوة الشعر
كي أكون قصيدة تتقن السباحة

من قصيدة : عطش بين غضون الزنابق – سهام محمد

اعتمدت الشاعرة التونسية سهام محمد على الذات المنتجة (العاملة) والذات المجاورة (المستقبِلة)، وهي حقل من حقول الذات التعددية، حيث أنّ المنتج يختلف عن المستقبل، والمستقبل حالة تفسيرية قابلة للرفض والقبول، ومن خلال هذا المسلك تعتني بشكل فائق بالنصّ لكي

تتقبله الذات الأخرى والتي حددناها بـ (الذات المستقبلة).. فالتقبلية الذاتية تكون إحدى عناصر النصّ الفعالة، وتشارك الذات المنتجة للنصّ، فالأخيرة لها علائق مع العناصر المتواجدة بالإضافة إلى خلق عناصر جديدة تهمّ النصّ المنتج..

يا أنت ....العطش + بين الماء والماء + قدر أنت ....+ الدرب إليه جداول من قصيد + حلم أنت......... + يحاصرني كجندلة المنجنيق + لا تخمد بالتأويل شرارة الخلد + و كن موجة مجنونة + لتطفئ جنون الاحتراق + لحظة اندلاع النيران + كن وهجا منبعثا + من نداوة الشعر + كي أكون قصيدة تتقن السباحة

تثير الشاعرة سهام محمد منحى آخر للقول، فالخطاب الذي اعتمدته موجها نحو الآخر، بينما القول الشعري موجها نحو الأنا، وهنا نستنتج قولين، ومن الممكن أن نجعل القول الأول المنتج، والقول الثاني نطلق عليه بالقول المتأخر والذي يتوجه نحو الآخر؛ وخصوصا أن الشاعرة تضع بعض الفواصل على شكل نقاط استرسالية للفصل بين الضمير المنفصل والمفردة، وهي حالة انفتاح النصّ المصغر ودمجه مع عدة نصوص مصغرة. لقد أشارت الشاعرة إلى عدة مفردات وظفتها في النصوص والنصوص المجاورة، ومنها : العطش والماء والقصيد والحلم .. إلخ.. وهي حالات تنشيطية لدعم المعاني وتحولات تفكرية اعتمدت التأويل، وخصوصا ظهور بعض حالات التشبيه والاستعارات الواضحة؛ فقد شبهت الشخص الآخر بـ أنت = العطش .. الماء = أنت .. الدرب = جداول من قصيد.. الموجة = الجنون.. وكلها مفاهيم تصويرية اعتمدت عنصر الدهشة وهي تتآلف مع تأويلاتها وتعصر الغيمة لكي تحلبها مطرا.. وكلّ مفهوم يساوي لنا مدلولا، وقد استعادت المفردات بالتبادل كما مرّ معنا، والشاعرة تتقلب مع اللغة لتعطي عصارة الذات والإيصال الفعلي بشكلين: شكل الدال وشكل المدلول..

............عبر السديم
ضوء منبثق من زرقة السماء
و ترتيلة حب معطرة بالبخور
...........تعانق وجه الليل
كن أنت ....كي أكون أنا
يا عطشا أزليا لا يروي ظمأ
....................الزنـابق
يا صلاة ناسك منعزل
في كهف طافح بالانتعاش
يا حركة باشق غاف
على جسد الحلم.....يحضن ظلها
ظلها فقط..........
و يرتدي شال حُيّك
من بقايا غصون عطشى........ .

من قصيدة : عطش بين غضون الزنابق – سهام محمد

هناك عدة مفاهيم نستقبلها من خلال نصوص الشاعرة التونسية سهام محمد، وهي ترتدي زيها الذاتي تحت مسمى واحد (عطش بين غضون الزنابق). ربما تثير هذه المفاهيم بعض التعقيدات وما رسمته من حالات جدلية وبعلاقات مابين التصوير البصري والتصوير السمعي، فالمفهوم السمعي اعتمد على الأصوات، بينما المفهوم البصري اعتمد على المباعدات والمقاربات في تفاصيل النصوص والنصوص المندمجة مع بعضها، لذلك عندما نتكلم عن علاقة الصورة الجدلية؛ فنحن في منطقة التصادم مابين المفهومين السمعي والبصري؛ فالصورة

السمعية تقتحم الإشارات بينما الصورة البصرية تقرّب الإشارات، وهذا ماسنذهب إليه من حالات تفقدية في مفاهيم الذات العاملة..

...........عبر السديم + ضوء منبثق من زرقة السماء + و ترتيلة حب معطرة بالبخور + ...تعانق وجه الليل

كن أنت ....كي أكون أنا + يا عطشا أزليا لا يروي ظمأ + ...الزنابق

يا صلاة ناسك منعزل + في كهف طافح بالانتعاش + يا حركة باشق غاف + على جسد الحلم.....يحضن ظلها + ظلها فقط......... + و يرتدي شال حُيّك + من بقايا غصون عطشى........ .

من ناحية المستوى البنائي للنصّ المصغر والمستوى الدلالي؛ تتناسب المفاهيم بشكلها الطردي وتتناسب بشكلها العكسي أيضا، حيث أن الارتباطات النصية من خلال تلك المفاهيم هي التي تعطينا اعتداء النصوص على بعضها، فجسر الاتصال مثلا مابين النصّ الأول والنصّ الذي يليه حالة المخاطبة للشخص الآخر، بينما تكمن المعاني بحالات من التشبيه والمضامين المستعارة وقد اعتمدت الشاعرة سهام محمد على تباين الأفكار كي يكون للمدلول أبعاد في البنية النصية..

اعطت الرموز التي وظفتها الشاعرة التونسية سهام محمد في كلّ نصّ، استقراءات غير مستقرة وذلك لتعدد المفاهيم بين نصّ وآخر؛ فمفردة (السديم مثلا) مفردة غير مستقرة بمكان واحد، ولها صوتها الخاص عند انتقالها؛ وهي من المنظومة اللغوية المتحركة؛ أي من النظام اللغوي المكون من (مجموع الانطباعات العقلية)حسب مايرى سوسير.. فالأشياء الثابتة تخرج من هذه الانطباعات العقلية، مثلا مفردة البخور، وهي مفردة لاتتحول إلى من خلال الاحتراق.. فالاحتراق

يتحول إلى روائح زكية، مما تضيف للمعنى الذي رافق النصّ، معنى إضافيا خارج النصّ وهدفه في التفسير هو الذوق الجمالي..

وهناك عدة مفردات تتقلب في النصّ الأول؛ وهي تحت مسميات معينة، ولكنها غير مستقرة كمفردة السماء ولونها وكذلك مفردة الليل والذي ينقلب إلى نهار..

إنّ مايربط النصوص بعضها لبعض ليست فقط اللغة التي تعتبر كعامل أولي لعملية الاندماج، وإنما هناك مبدأ الروابط الإحالية، فبعضها يتوقف في جملة شعرية واحدة وبعضها يمتد إلى جمل أخرى، مما تكون حالات ارتباطية بين الجمل في النصّ الواحد، ومن خلال المشهد الشعري لدى الشاعرة التونسية سهام محمد، لاحظنا مبدأ الروابط الإحالية؛ يعتدي نصّ على نصّ آخر، وذلك لتكوين المنظور الخارجي للنصّ التام وتحت خيمة العنونة والتي تعتدي بدورها على جسد النصّ وتحيله إلى المتلقي..

نصوص الشاعرة التونسية سهام محمد

زهرة على كتف كيوبيد

ثلاثون عاما ونيف..

وأنا أصنع من نثار وقتي

نظرة متقدة....أخبئ فيها القلب

ريثما تحترق المسافة في رأسي

و ينهض الإنهمار من نوم مجاز الشعر

في قصيدتي المدججة بأحلام فينيقة

هناك.............أين رأيتني فيك

لم أشأ أن أصحو

خوفا من أن يجف الحلم

يا أنت....

يا قصيدة تؤرخ الإبتداءات

لكل بحور الشعر

على فضاء شاعرة متمردة

شاعرة فقط

تسبح في سماء عينيك

كغمام أليف

كرؤى تتناسل من سدرة المنتهى

كابتسامة تتفتح ...نعم تتفتح

على كتف كيوبيد

مثل زهرة اللوتس المقدسة

وراء هذا الليل المسكون بك

فجرا يمسد ضبابه

و يمسح الملح

عن عيون المدن الحمراء...

عطش بين غضون الزنابق

يا أنت ....العطش
بين الماء والماء
قدر أنت ....
الدرب إليه جداول من قصيد
حلم أنت.........
يحاصرني كجندلة المنجنيق
لا تخمد بالتأويل شرارة الخلد
و كن موجة مجنونة
لتطفئ جنون الاحتراق
لحظة اندلاع النيران
كن وهجا منبعثا
من نداوة الشعر
كي أكون قصيدة تتقن السباحة
............عبر السديم
ضوء منبثق من زرقة السماء
و ترتيلة حب معطرة بالبخور
...........تعانق وجه الليل
كن أنت ....كي أكون أنا
يا عطشا أزليا لا يروي ظمأ

.....................الزنابق
يا صلاة ناسك منعزل
في كهف طافح بالانتعاش
يا حركة باشق غاف
على جسد الحلم.....يحضن ظلها
ظلها فقط..........
و يرتدي شال حُيّك
من بقايا غصون عطشى........ .

2018/12/01

التقارب الرمزي
في قصيدة لدغة أنوثة مفرطة
للشاعرة السورية عليا عيسى

لو خطونا خطوتنا على أثر الفكرة في اللغة، فهذا يعني أنّنا نجاور بعض المقاربات الرمزية ضمن منهجية معنى المعنى الذي يدعمنا بالخوض في قصائدية مرحلتنا الآن، لذلك ينسجم الماضي مع الآن، ولكن قوّة الآن المستقبلية والحضورية هي الأقوى، لأن الماضي قد مضى، وإعادته ضمن دائرة الحاضر وليست دائرة الماضي، ومثلما تتقارب اللغة الرمزية في النصّ الشعري، تتقارب معها اللغة الآنية في التقصي والبلوغ وإعلان الفكرة من خلال لحظات كتابية، تدعمنا وتدعم الشاعر بشكل عام .. (لدغة أنوثة مفرطة) من خلال هذا العنوان الذي يبيّن لنا بأن لحظة كتابته تقودنا ليس فقط لخدمة النص والتعرف على محتوياته، بقدر ما هي، لحظة تعبيرية موجزة، تحمل احتجاجا واضحا مع دلالاتها المتحولة من خلال المعاني المتداخلة والتي تقودنا إلى تقاربات رمزية، فاللدغة (لدغة عقرب موجعة) وهنا لدغة أنوثة تبشرنا بحالة الوجع المفرح للأنوثة، فتحولت الحالة من المأساة إلى نشوة داخلية تدفعنا إلى الأريحية .. عند التحول مع العنونة، فليس التحوّل والذهاب إلى السيموطيقا، بقدر من إيجاد نوعية الفكرة، وطالما الفكرة في حضن العنونة، فهنا أصبحت سلطة أيدولوجية أو ظاهرة، أو صورة مادية لتظهر لنا على أنها نوع " الدال " لكي تتقارب تلك الفكرة المرسومة في تاج القصيدة .. لذلك ومن خلال تفصيل العنونة والتي بدأت بمفردة " لدغة " وتعني لنا " لدغة العقرب " فقد تحوّل هذا المعنى إلى هيجان أيروسي مابين اللفظة بمعناها العام وعلاقتها بالأنوثة التي رسمتها داخليا الشاعرة السورية عليا عيسى .. فتقع عين الذات على تلك الأمثولة من خلال لغة تعيينية تموضعت في هرم القصيدة؛ واللغة التعيينية تتعامل مع الرمزية، فيصبح لدينا الرامز والمرموز والمرموز إليه

((فعالية الذات / المتلقي هذه ، ستنصب أول ماتنصب على " العنوان " الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن ، وهذه الصفة على قدر كبير من الأهمية ، إذ إنها – في المقابل – ستفترض أعلى فعالية تلق ممكنة ، حيث حركة الذات أكثر انطلاقا وأشدّ حرية في تنقلها من العنوان الى العالم والعكس، ناتج هذه الحرية، سوف تضبط الذات نفسها دلاليا، باعتبارها مرتكزا تأويليا ، حيث تدخل الى العمل . – ص 10 – العنوان وسيموطيقا الإتصال الأدبي – د . محمد فكري الجزار)) . لذلك تتقيد الدلالة بالعنونة، حيث تصبح الطبقة العليا مستقلة، أو شبه مستقلة عن جسد القصيدة عموما .. ولا نستغرب بأن الدلالة تشير في بعض الأحيان إلى الباث نفسه دون أن تقع العنونة بإشارات في دائرة الباث، وهذا مانراه في العديد من القصائد التي نطالعها؛ ففي بعضها تكون الرمزية مثقلة، مما نحتاج إلى شفرات خاصة للدخول إلى تلك الرمزية ..

الشاعرة السورية عليا عيسى والتي تخطو خطواتها ببطء وهي تقودنا مع حالات تنكرية في بعض الأحيان، وهي حالة مأساة يومية أو لنقل معاناة داخلية من خلال التذكر والتفكير بالمعاني، لذلك توجز منهجية الجملة الشعرية، بينما تقودنا من خلال المشهد الشعري إلى حالات تنظيرية تدفعنا إلى اللزوم الشعري، وهذا هو العامل الانفعالي بين اليومي المحكي، وبين الذات المتحوّلة من اليومي المحكي إلى اليومي الشاعري..

((إنّ كشف الذات عن تجربتها مع العالم هو – في الآن نفسه – إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن . يؤكد هذا ارتباط فاعلية الكشف من حيث هي حركة تحول مستمرة في الزمن؛ بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة . يتحقق بتحققها ويتوقف بتوقفها . – ص 62 – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د . عبد الواسع الحميري)) . لتصبح الذات نفسها جزءا من العمل التأثيري

اليومي طالما هناك حركة للزمن، تحرك الذات، وكذلك حركة الذات التي تحرّك زمن وقوع الفعل..

تميل الذات إلى الرمزية كمعاني مرسَلة، لذلك تتجنب حدوث الـ " أنا " بين جسد القصيدة، وتبدلها بالغائب في بعض الأحيان أو تشير إليها أو ترمز بلفظة تكون مرجعية للذات نفسها ..

ترى !
مَن عرّى مساءاتِكَ،
مِن لعنة النوم .
ثمّ ألبسَها تعويذةً بلون الأرق .
طُوِيَتْ أسرارُها...
على حروبِ انعتاق،
و مجازرِ احتراق،
قد ... رفَعَتْ اسمَكَ للسفارات..
...

من قصيدة : لدغة أنوثة مفرطة ــ عليا عيسى

سفر للتكوين الموجه مابين الحدث الآني للـ " أنا " ومابين الحدث الموجه للآخر، وهذا السفر يختص بالتحليل اللفظي التفكري، ونعني بذلك تفكيك الحدث المنقول من خلال فكرة، وإسنادها بشكلها الخلاق إلى الآخر، وإن كان الآخر صامتا، ولكن يتحرك من خلال الألفاظ التي اختارتها الشاعرة السورية عليا عيسى، وكلّ لفظة كانت مكوّنة ضمن عبارة أو جملة شعرية، وهذا مايقودنا إلى منهجية الشعر ومن خصوصياته كيفية توظيف أدواته ضمن الشيء المتحرك ..

ترى! + مَن عرّى مساءاتِكَ، + مِن لعنة النوم. + ثمّ ألبسَها تعويذةً بلون الأرق. + طُوِيَتْ أسرارُها ...+ على حروبِ انعتاق، + و مجازرِ احتراق، + قد ... رفَعَتْ اسمَكَ للسفارات..

لايمكننا اختزال المعنى دون إيجاد بعض الاختلافات مابين المحسوس المتحرك بصيغة الـ " أنا " غير الظاهرة، ومابين المحسوس والمتلقي عبر وسيلة الـ " هو " أو متلقي النصّ أو القارئ، ومن خلال هذه الحالات تظهر لنا حركة المعاني المتجمعة حول الذات حيث تشير لنا بأن الشاعرة ومن خلال حركية ذاتها قد وجهت بياناتها نحو القصدية، وربّما يكون المقصود غائبا وهذا مايحدث عادة، فنقع على نقطتين مجهولتين، الذات الغائبة والذات المتحركة، والمقصود الغائب الذي تتنقله قصدية الشاعرة من خلال المرسَلة ..

فيظهر لنا : المرسِل والمرسَل إليه ...... والمرسَلة ..

لقد لاحظنا المفردات الرئيسية التي حمّلتها المعاني والمسؤولية التي تناولتها على أكتافها الشاعرة عليا عيسى (المساءات العارية – لعنة النوم – لون الأرق – الحروب – المجازر والجملة الأخيرة، رفعتْ واسمك والسفارات) محاولة لتكوين علاقات ظاهرية من خلال المعنى التجريبي، ولكن بقي المعنى داخليا، مما يقودنا إلى صرخة ترغب بالخروج، وجسد القصيدة اعتبرته الشاعرة كوسيلة بديلة باللغة التعبيرية لتوثيق صرختها. مفردة تُرى، والتي غابت عنها " يا " فالأصل إن ضمنّاه يصبح " ياتُرى " وهنا تتوجه الشاعرة إلى المخاطب " الشخص الآخر الغائب " فقد غيبته الشاعرة، وهي لعبة اللغة وتقشّفها في الشعر العربي الحديث، حيث أدارت المعنى، ليصبح " (ياترى = ماذا حدث .. يارجل ماذا تظن) وفي الحالتين الشاعرة تعني وتقاوم المعاني مهما كانت موجهة، فهي ترمز إلى الشخص الفعال المجهول ..

وتلحدُ بارتكاب المطر في فصولِ السهر .
ترى !
مَن جعلكَ تستجدي العودةَ،
مبعوثَ هذيان،
لمدائنِ النبيذ،
في قصيدةٍ وثنيّةِ الأوزان،
تبتردُ عطرَكَ مخمورةً فوق عرشِ الورق .

نفس القصيدة

التحولات من المألوف وإلى اللامألوف، هذا يعني لنا أنّ هناك ابتكارات جديدة تطرحها الشاعرة السورية عليا عيسى، فنحن أمام ذات عاملة تلتقط الأشياء، والعينية هي المنظور المتجول والذي يخزن في المخيلة الكثير من تلك الصور الملتقطة، ولكن ظهور المتخيل إلى جانب ذلك يجعل تلك الصور تتحول من المألوف إلى اللامألوف، فعنصر الخيال له غرفته الخاصة وخصوصا عندما تكون الشاعرة قد طرقت بابه، فهي تراجع ألفاظها بين الحين والآخر، ولم تستقر عليها إلا بعد جهد من المراجعات والقراءات المتتالية ..

وتلحدُ بارتكاب المطر في فصولِ السهر . + ترى ! + مَن جعلكَ تستجدي العودةَ، + مبعوثَ هذيان، + لمدائنِ النبيذ، + في قصيدةٍ وثنيّةِ الأوزان، + تبتردُ عطرَكَ مخمورةً فوق عرشِ الورق .

نفرّق بين البنية السطحية والبنية العميقة في جولتنا ونحن بأحضان النظرية التحويلية التوليدية .. الممتع في الأمر كله، هو كيف تعوم تلك الألفاظ، والتي تواجدها أسباب وذلك لتتجمع في خزائن الصور الشعرية والمدفوعة منها، وكيفية انسجام الذات مع تلك المهام، وخصوصا ونحن نتابع التحولات مابين اللفظة والأخرى، والمساحة التي تشغلها في النصّ

الشعري، والذي يتجمع من خلال الجزئيات الخارجية والداخلية .. ترى = ماذا تظن .. هنا محاورة الآخر، نعم الآخر الغائب الذي أشارت اليه الشاعرة عليا، بينما سبقت ذلك جملة طويلة، لكي تتوسع بتأويل الجمل الشعرية ..

وتلحدُ بارتكاب المطر في فصولِ السهر . = ترى : ماذا تظن = مَن جعلكَ تستجدي العودةَ

هذه المعادلة المشتبكة لاتتبين بالشكل التوضيحي إلا من خلال تفصيلها بالرسم كما عملت، وإلا تبقى المعادلة مجهولة التواجد كتعمد جاد يعتمد العمق .. ولو توقفنا عند جملة عرش الورق، هنا حالات من الارستقراطية المتواجدة (لدى الموظف أو رجل الأعمال) المهم ماتطرحه حالة انتقادية عميقة لها وقفتها في علم المعاني ..

ترى !
مَن علّقَ ربطةَ عنقِكَ العصرية،
بمشابكِ نعناعٍ بريّة،
وحوّطَ ياقةَ رزّانتك بحنوطِ نزقِ الاعصار . (1)
حتّى تدحرجَ سؤالٌ مراهقُ الاتزانِ،
يتعفّرُ بلثغةٍ جاهليّة،
على شفةِ انتظار. (2)
يستدرُّ من جلبابِ الجوابِ...
مواعيدا
تُعِيدُ مهابةَ النبض،
لكنْ ...على ذمةِ الغرق. (3)

نفس القصيدة

لقد قسّمت النصّ الذي رسمته الشاعرة عليا عيسى إلى ثلاثة أقسام كنماذج تصويرية تواصلية، شكلت جسدا ثالوثا في التصوير الشعري، ونعني بذلك، صورة لايمكن لايمكن أن نجعل الواحدة تتخلى عن الأخر، وذلك لتراكم المعاني التي بين الألفاظ والجمل المحمولة، وقد اعتمدت على مبدأ الاختلاف اللغوي وهي تتحفنا بسيل من الجمل الشعرية، وبعض الأسئلة النابضة، وربّما تختلف مع بيئتها أو مايجري من انتكاسات يومية في مدينتها الواسعة(حمص) مركز معيشتها الدائم .. لقد حضر الدال (الباث) وغاب عن الحضور المخاطـَب ؛ بينما الشاعرة تخاطب حالتها، وتواجدت بشخصيتين، الحاضر – الغائب، فهي تحاور حضورها كحاضر، وتخاطب غيابها كشخص غائب .. ونستطيع أن نسمّي ذلك دلالة الالتزام، فهي لم تخرج من واقعها كأنثى، ولم تخرج من شخصيتها كحوار داخلي، فيتسع أمامنا لزوم مالايلزم، وكذلك لزوم مايلزم، ومن خلال هذين المسلكين زخرفت معانيها برموز مثقلة أدت إلى تأجيل بعض المعاني .

ترى ! + مَن علّقَ ربطةَ عنقِكَ العصرية، + بمشابكِ نعناعٍ بريّة، + وحوّطَ ياقةَ رزانتك بحنوطِ نزقِ الاعصار . (1)

حتّى تدحرجَ سؤالٌ مراهقُ الاتزانِ،+ يتعفّرُ بلثغةٍ جاهليّة، + على شفةِ انتظار. (2)

يستدرُّ من جلبابِ الجوابِ... + مواعيدا + تُعِيدُ مهابةَ النبض،+ لكنْ ...على ذمةِ الغرق. (3)

هل نستطيع أن ننساق خلف التناقض الظاهري في المقاطع المرقمة، علما بأنها تواصلية بالرغم من تواجد نقطة الانتهاء، فلو ألغينا المقطع رقم (1) ماذا سيحدث؛ لاشيء يحدث بالنسبة للقارئ، ولكن يحدث الشيء نفسه، عندما نتجاوز مفردة (ترى) المكررة، والتي من الممكن جدا استعارتها بالمقطع رقم (2) لنبدأ من جديد ونقول (ماذا تظن ؟

) وهو سؤال موجه مع كلّ باقة اعتمدتها الشاعرة عليا عيسى في لوحاتها الشعرية .. وهنا نسقط في الرؤية الحقيقية، والتي تجانس تماما الذات الحقيقية التي اشتغلت وأنتجت هذا الكم من المعاني والتي كانت في ظلّ عنصر الخيال ..

وهنا نستطيع أن نلغي المعنى الظاهري، بل ننسف بعض المعاني التي تراكمت من خلال الجمل الشعرية، وذلك وجلّ مالدينا هو : المختلف للمخيلة؛ وحالة المختلف هنا تعني لنا ومن خلال مارسمته الشاعرة عليا عيسى، حالتها المرضية، وهي تجابه النفس بالإرضاء، وقد وظفت تلك الصور كوسيلة للتصالح الذاتي – الذاتي، فالمخاطَب، كان ذاتيا، والمخاطِب كان ذاتيا أيضا .. فتلتقي الذوات بمساحة ملائمة للذات الواحدة

الشاعرة السورية عليا عيسى تمتلك الأدوات الشعرية بتقنية عالية، وهي تنفرد بهذا المضمار، وذلك من خلال سعيها جاهدة في إيجاد المختلف، وتعتمد الرمزية في تصحيح مسيرتها الشعرية ..

لدغة أنوثة مفرطة

عليا عيسى - سورية

ترى !
مَن عرّى مساءاتِكَ،
مِن لعنة النوم .
ثمّ ألبسَها تعويذةً بلون الأرق .
طُوِيَتْ أسرارُها...
على حروبِ انعتاق،
و مجازرِ احتراق،
قد ... رفَعَتْ اسمَكَ للسفارات..
لاجئَ عناق،
في بلادٍ ...تكفُرُ بالعناق .
وتلحدُ بارتكاب المطر في فصولِ السهر .
ترى !
مَن جعلكَ تستجدي العودةَ،
مبعوثَ هذيان،
لمدائنِ النبيذ،
في قصيدةٍ وثنيّةِ الأوزان،
تبتردُ عطرَكَ مخمورةً فوق عرشِ الورق .
ترى !
مَن علّقَ ربطةَ عنقِكَ العصرية،

بمشابكِ نعناعٍ بريّة،
وحوّطَ ياقةَ رزانتك بحنوطِ نزقِ الاعصار .
حتّى تدحرجَ سؤالٌ مراهقُ الاتزانِ،
يتعفّرُ بلثغةٍ جاهليّة،
على شفةِ انتظار.
يستدرٌّ من جلبابِ الجوابِ...
مواعيدا
تُعِيدُ مهابةَ النبض،
لكنْ ...على ذمةِ الغرق.

عليا عيسى – سورية

فعل المتخيل

في نصوص الشاعر السوري

مهتدي مصطفى غالب

التجربة الخيالية هي كما التجربة الحسية في مساحة النصّ الشعري الحديث، ولكن يرافق الأولى تلقائية فعل المتخيل في الخلق الشعري، ولم تظهر التلقائية بالشكل العفوي أبدا، بل يرافقها انعكاس الذات نحوها، فيصبح الفعل الذاتي مرافقا للفعل المتخيل ويتغذى من أبعاده اللحظوية التي تطرأ على الشاعر في التمثلات القطبية الخارجية، لذلك يقترب المتخيل من فعل الكائن الخارجي، وتكون تمثلاته أيضا في الذهنية كمراجع أساسية للنمو بين الحين والحين..

إنّ فلسفة المتخيل، ذات أفق مفتوح لاتهدأ في الكتابة ولا تنتهي في النصّ المقروء، وطالما أنّ الشاعر يميل للخلق، فتتواجد لحظاته الكتابية لتكوين الذات الشاعرة من خلال تجربة الذات العميقة والتي يهمها الخلق والإبحار في التجليات الجمالية في الداخل والخارج..

يختلف القول عن قول المتكلم، فالأول ينقل سلطة الواقع من خلال فعل التأويل وعكسه من خلال الذات العاملة، بينما المتكلم يكون جزءا من الواقع الخارجي يستعيره الباث ضمن القول الشعري، وقد أكد إفلاطون على (المحاكاة) بخصوص هذا العمل، ولكن بما أنّنا بميزة تختلف عن محاكاة إفلاطون، إذن نميل إلى التعددية والتعددية النصية، فالتعددية هي تواجد النصوص المجاورة ضمن البنية الكبيرة، أيّ أنّ هناك عدة نصوص صغيرة تحمل البنية الصغرى وتمثل ديمومتها وتواصلها ضمن مفاهيم النص وامتداده بالمعاني، دون أن يستقر، فالاستقرار، انغلاق غير مفتوح، بينما معظم النصوص التي ندرسها نعتبرها مفتوحة، ولها فلسفتها التواصلية، ولا تنهيها نقطة، بل يهدئها بعض النقاد ويمسك جنونها..

الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب، واحد من الشعراء الذين كتبوا ضمن النصّ المتعدد واعتمد على نظرية الاندماج بالتواصل مع المعاني، والأخيرة أكد عليها مبدأ التفكيك لدريدا في كتابه (في علم

الكتابة). فالحاضر لدى الشاعر، حاضرا مكتوبا، ويقودنا هذا المسلك إلى الممكنات ومجاوراتها في الكتابة اليومية التي نصنفها ضمن التعدد والتعدد النصي..

لينام القاتل

قرير العين و الكفِّ و الدماء

حين تغرق المدينة

بالجثث

تنمو الجماجم

على الجدران كالطحالب

لينام الغزاة.

حاملو الكلمات الهادئة..

من قصيدة : تنويمة - مهتدي مصطفى غالب

عندما نجني من القول الشعري عامل الاختلاف، ففي التفكيك تكون لنا رجعة إلى إعادة النصّ كرؤية صاغها الباث بمرجعية النصّ المقروء، ولكن الذي أمامنا تجنيس ذهني وما فكر به الشاعر السورية مهتدي مصطفى غالب؛ عمّا يجري في البيئة التي حوله، وتعتبر البيئة من متعلقات الباث، حيث هي الأقرب إلى ذاته، فتنشغل وتنطلق الذات من البيئة وما يدور حول الشاعر أيضا..

لينام القاتل + قرير العين و الكفِّ و الدماء + حين تغرق المدينة + بالجثث + تنمو الجماجم + على الجدران كالطحالب + لينام الغزاة. + حاملو الكلمات الهادئة..

إنّ حالتي التشبيه والتصوير اللتان اعتمدهما الشاعر، هما بؤرتان معرفيتان تؤديان إلى إيجاد التصاوير الرؤيوية والصور الشعرية.. فلو أخذنا مفردة القاتل والذي دعاه الشاعر إلى النوم بعد تنفيذ مهمة القتل، فسوف نكون بحالة استدلالية تؤدي نتائجها السلبية إلى الهدم البيئي – الاجتماعي، والقاتل لايمكننا تعريفه خارج صفة القتل، فهو يؤدي القتل بالقتل .. القاتل = الجثث + الجماجم ونموها.. أي الإكثار من القتل.. إنّ حصر المعاني بمعى واحد يؤدي إلى التفكير العقلاني، وهذا ما رسمه لنا الشاعر خارج الجنون، بل اعتمد على حالات مجازية وانزياحات لغوية لكي يؤدي مهمته الشعرية الآنية..

و السِّياط الحارقة

والابتسامات اللامعة

كحذاء جديد

ليناموا قريري العين

و الخناجر و الجلادين

حين يخرج إخواننا أرواحهم..

لتفرَّ صوب السماء..

لينام القتل ،

الخوف فينا كل حين

و ليستيقظ القمر

كل مساء..

من قصيدة : تنويمة - مهتدي مصطفى غالب

يميل الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب في الجمل التعبيرية إلى التشابه والتطابق، ومن خلالهما يؤسس صوره التأملية لتكوين لغة الاختلاف في سعيه لإيجاد حالة تخصه وحده، فقد أثار أسئلة للخلاص من الموضوعات المتنقلة وجمعها بموضوع واحد، أي بعلامة تؤدي غرضها في المنظور الشاعري، وكذلك لتسخير الذات والذات العاملة لهذه الخصوصية المعتمدة؛ فالعمل المتواصل يضعها كمتكلم أول. فقد ذكرت جوليا كرستيفا " Julia Kristeva ".. إنّ العلامة تتأسس قبليا على مقولة التشابه والتطابق، فهي، أي العلامة، تنزع دائما اختزال الكثرة إلى الوحدة، أي اختزال الذات والموضوع داخل الرسالة، وعليه تصير العلامة الطبيعية مطابقة للعلامة اللغوية، وهنا مكمن التحول المفصلي في هذا المبحث.

وعليه من خلال لملمة الأجزاء بالجزء، أي عودة الأجزاء إلى الجزء الكلي، فالبنية الصغرى، تؤدي طريقها إلى البنية الكبرى.. فيتعلق الجزء بالكل، والكلّ بالجزء، مثلا، يتعلق العنوان بجسد النصّ، وجسد النصّ يستقبل هذه الرغبة من تاجه المرسوم، وكذلك المعنى، يتعلق المعنى الكلي بالمعنى الجزئي..

و السِّياط الحارقة + والابتسامات اللامعة + كحذاء جديد + ليناموا قريري العين + و الخناجر و الجلادين + حين يخرج إخواننا أرواحهم ..+ لتفرَّ صوب السماء.. + لينام القتل ، + الخوف فينا كل حين + و ليستيقظ القمر + كل مساء..

العلاقة هنا، علاقة صاحب التلفظ بالنصّ، كما أكدت عليها المدرسة الفرنسية، حيث أن الجزء ينحاز للكلّ، والكلّ يحضن الجزء، وبما أنّنا مع فعل المتخيل، فيكون هو الموجّه الأوّل ليفرش مساحته على النصّ الشعري ويكون الجامع للنصّ، فقد لاحظنا من خلال المعاني الامتدادية ظهور العلاقات بينها، حيث ظهرت بعض الأفعال بين مساحة وأخرى، وهي أفعال حركة انتقالية، فالفعل ينام، ضده الاستيقاظ، وبينما تكون حركة النوم، حركة غير انتقالية، ومن خلال مرادف الفعل تصبح لدينا حركة انتقالية للنوم، فالأول الاستيقاظ والثاني النوم ، فنؤكد على مابعد هذه الحركة وهو الفعل استيقظ، إذن هناك انتقالات للفعل ولم يبق كما هو، ويُعتبر من الأفعال الجامعة للمفردات التي حوله.. وكذلك الأفعال: يخرج، تفرّ ويستيقظ، الذي ذكرناه مع الفعل ينام..

إذن نكون مع جامع النصّ، ومع جامع المعاني، وبما أن النصّ المرسوم أمامنا من النصوص المختلفة من ناحية العلامات والإشارات والدلالات، فإذن نحن أمام معاني وألفاظ، ولا يطفو المعنى اللفظي إلا من خلال التلفظ..

إن مسيرة الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب، مسيرة الذات وذات الآخر، فالذات التي ينطقها هي بديلة عن الآخرين، لذلك يخرج النصّ لديه بالمعنى المتخيل الأحادي.. فالمتخيل لايكون شريكا مع الآخرين، ولا يشبه ذات الآخر، فله استقلالية أحادية بغرفته المحجوزة.. لذلك يكون الانتقاء، انتقاء الفعل التخييلي طالما أنّ المعبّر القصدي للنصّ له علاقة مع فعل المتخيل..

غابة

في غابة لا تحترق توجتك ملكة
أسميت الأشجار روحك
و وجهك رائحة العرق و النور

توجتك ملكة...
و أخذتك ... وحدك
لعرش قلبي أبداً

انتحار
لم يكن عاشقاً
في جيبه لفة أوراق و قصائد
((و إلى اللقاء ...أيتها الحياة))
قالها
و لفَّ جسمه بأوراقه...و انتحر

قبلة

الشعر...
قبلة الشمس على ثديِّ الأرض

من قصيدة : نزوات مقدسة - قصائد نثرية قصيرة:مهتدي مصطفى غالب

إنّ مقبولية التشبيه للعنصر الجمالي، شرط أساسي من شروط التشبيه، عندما يكون المتخيل دائرا في فلكه باعتباره الفطنة الأولى، تتجمع حوله خصائص النصّ بدراية ممكنة من قبل الباث..

غابة = في غابة لا تحترق توجتك ملكة + أسميت الأشجار روحك + و وجهك رائحة العرق و النور + توجتك ملكة... + و أخذتك ... وحدك + لعرش قلبي أبداً

عندما نأخذ الحالات الطبيعية ونوظفها عن قرب كتشبيه أولي للمقطع الشعري، يكون المنظور بشكل تقريبي باعتباره حقق شيئا من الجمالية، وهذا ما وظفه الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب في نصّه المرسوم الآن، وقد جعل العوامل الطبيعية تتحكم في الجملة لكي يكون ذا فطنة وإدراك، متميزا عن غيره من شعراء جيله.. فقد افتتح مطلع النصّ بالغابة التي لاتحترق، وذهب إلى التشبيه القريب (الاشجار روحك - ووجهك رائحة العرق والنور.. الخ)..

انتحار = لم يكن عاشقاً + في جيبه لفة أوراق و قصائد + ((و إلى اللقاء ...أيتها الحياة)) + قالها + و لفَّ جسمه بأوراقه...و انتحر

منظور توضيحي وظيفته أن يتعلق مع المعاني ويُظهر محتواها، لذلك فمفردة " انتحار " التي أطلقها الشاعر حملت نهاية الحياة، وقد وضح ذلك بين قوسين وهو يقول: وإلى اللقاء.. فهنا اختلف المعنى مابين نهاية الحياة بواسطة الانتحار، وبين العودة ثانية إلى الحياة، إذن أسلوب المتخيل اشتغل على مسلكين، المسلك الدلالي الأول بالعودة إلى حياة أخرى، والمسلك الدلالي الثاني، بمفارقة الحياة بواسطة الأوراق والقصائد، ولكن، العمل التوضيحي هنا حمل تأويلا خارج العنونة " الانتحار " وذلك لأن العودة أكيدة، بينما فارق الشاعر أوراقه والقصيدة، وهو لم يفارق الحياة، فالانتحار خصّ الأوراق والقصائد والابتعاد عن الكتابة؛ فسماها بالانتحار، وهو انتحار الشاعر في حالة ابتعاده عن القصائدية.

قبلة = الشعر... + قبلة الشمس على ثديِّ الأرض

ينطلق الشاعر بتشبيه القبلة بالشعر، وهو يدعمه بالدلالة وذلك من خلال امتداد المفردة إلى جملة إضافية لكي يدعم دلالاته في التعريف، للحصول على معنى تداولي يسيطر على المقطع الشعري المرسوم أمامنا..

انطفاء

يسكر الشاعر...
حين يشرب خمر القصيدة
فيترنح على حواف الكأس...
كي ينطفئ

شجرة

القبلة ....شجرة
قد لا تثمر...
أو تتكسر أمام وحشية الجسد
فتهرم و تفقد طعمتها

حمامة

حمامة....
على يديها ...يرقد الكون..
ليأخذ الدفء و يتعلم الطيران

بسمة

بسمة بكت....
حين صار صاحبها قتيلا..
يلمع في صدره خنجر الضحك

من قصيدة : نزوات مقدسة - قصائد نثرية قصيرة:مهتدي مصطفى غالب

الالتفاف حول الموضوع، هو إيجاد نوع من أنواع الذات لذلك الموضوع، فالمواضيع التي تُطرح كثيرة وهي متواجدة أينما كان، ولكن المشكلة هي اختلاف الشاعر مع هذه المواضيع وتوافقه مع الذات التي تجانس الموضوع، لذلك ومن خلال المشهد الشعري لدى الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب؛ لاحظنا اعتماده على فنّ تقطيع النصّ، وجعل لكل نصّ عنونة مستقلة، ولكن هو يؤمن ونحن نؤمن بأنّ هناك النصّ التام والذي يعد المنظور الخارجي للنصّ كجامع للنصوص الصغيرة، والذي وضع عنونة كلية للنصّ الخارجي، حيث جعله الجامع الأول للنصوص الصغيرة التي اعتمدها في الخلق..

انطفاء = يسكر الشاعر... + حين يشرب خمر القصيدة + فيترنح على حواف الكأس... + كي ينطفئ

هنا موضوعية، موضوعية الشاعر من خلال التجربة الشعرية وكذلك التجربة الحسية، ومن خلال التجربتين توصل إلى حد الذوبان وحد الاندماج الجوهري بين النصّ وبين رؤية الشاعر، وهي تواصلات في جهاز الفهم للغة، حيث تقودنا إلى خاصية ربط الموضوع بجوهر النصّ، وربط النصّ بالعالم..

شجرة = القبلة ....شجرة + قد لا تثمر... + أو تتكسر أمام وحشية الجسد + فتهرم و تفقد طعمتها

استعارة مع تشبيه، حول موضوع الشجرة إلى تشبيه فعلي من خلال الخيال والمساحة التي تمتلكها الذات، فالإعادة هنا التي طرحها الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب، هي إعادة الذات إلى وضعها التبديلي، فمع كلّ نصّ جديد، نلاحظ هناك ذات جديدة، وتتجدد الذات من خلال البعد الخيالي وحركة المتخيل أيضا، فعالم المعاني من حول الذات بتغير مستمر.. فقد جعل من الشجرة : قبلة.. وهي شجرة قد تكون غير مثمرة، التأويل ليس بحكم الشجرة، وإنما وظفها للاستدلال، ومن خلالها انطلق نحو القبلة والتي تنفرد بلذّتها عند الاستعمال، إذن وراء كلّ قبلة .. لذة خاصة، وربما لاتتكرر هذه اللذة، ولا يتبدل طعمها..

حمامة = حمامة.... + على يديها ...يرقد الكون.. + ليأخذ الدفء و يتعلم الطيران

يقودنا الشاعر إلى الحمامة، وهنا نبدأ بمبدأ بيكاسو عندما رسم أول حمامة للسلام عام 1948 وعندما طلب منه الشاعر الفرنسي لويس أراغون أن يرسم رمزاً لأول مؤتمر عالمي للسلام يعقد في وارسو عاصمة بولندا..

نعم الكون يرقد على يد حمامة للسلام إذا كان هادئا وينبذ الحروب التدميرية، فالعلاقة التي طرحها الشاعر، علاقة سورية كلها بعملية السلام والخروج من الحرب الإرهابية التي دمرت البلاد..

بسمة = بسمة بكت.... + حين صار صاحبها قتيلا.. + يلمع في صدره خنجر الضحك

بين البسمة والضحكة يكمن الصمت، فعندما بكت بسمة؛ وأراد الشاعر من الاسم أن يؤدي إلى اتجاهين، اتجاه الابتسامة، وهنا ابتسامة الحزن،

والاتجاه الثاني جعل من المفردة اسم علم، وكأن الشاعر يقودنا إلى فنّ القصة القصيرة، فقد علق معنى الموضوع مع اسم العلم، فكلّ الأسماء في القصة القصيرة التي تعتمد التفكر تعتمد على معاني، وهذه المعاني تجانس الموضوع، بحيث يكوّن لنا السارد معنى السرد من خلال الاسم.. ونفس المسلك اتبع الشاعر، حيث يكون القاتل ضاحكا، بينما عشيقة المقتول باكية، وهي مفارقة واختلاف في اللغة الشعرية التي اعتمدها الشاعر السوري مهتدي مصطفى غالب.. حيث تغلبت الدلالة وظهرت بوضوح من خلال البسمة والضحك، ومن خلال المعنى الأول، الذي خالف المعنى الثاني...

قصائد الشاعر السوري
مهتدي مصطفى غالب

تنويمة

لينام القاتل

قرير العين و الكفِّ و الدماء

حين تغرق المدينة

بالجثث

تنمو الجماجم

على الجدران كالطحالب

لينام الغزاة.

حاملو الكلمات الهادئة..

و السِّياط الحارقة

والابتسامات اللامعة

كحذاء جديد

ليناموا قريري العين

و الخناجر و الجلادين

حين يخرج إخواننا أرواحهم..

لتفرَّ صوب السماء..

لينام القتل ،

الخوف فينا كل حين

و ليستيقظ القمر

كل مساء..

خالعاً عن ضوئه

غيوم الذل

يتحمم بدمائنا

لتفيق الأشجار

والقصائد و الأغنيات

لنستيقظ كلنا الآن......

قد ناموا قريري العين

نزوات مقدسة

قصائد نثرية قصيرة

غابة

في غابة لا تحترق توجتك ملكة
أسميت الأشجار روحك
و وجهك رائحة العرق و النور
توجتك ملكة...
و أخذتك ... وحدك
لعرش قلبي أبداً

انتحار

لم يكن عاشقاً
في جيبه لفة أوراق و قصائد
((و إلى اللقاء ...أيتها الحياة))
قالها
و لفَّ جسمه بأوراقه...و انتحر

قبلة

الشعر...
قبلة الشمس على ثديِّ الأرض

تشكيل

تشكل الوردة ابتسامتها...
من فضاء العطر
ترسم النجمة أشعتها...
من فضاء العتم
تكتب القصيدة شاعرها...
من فضاء الدم

انطفاء

يسكر الشاعر...
حين يشرب خمر القصيدة
فيترنح على حواف الكأس...
كي ينطفئ

بكاء

يبكي الشعر...
حين يقهره الشاعر...
بالصمت و التهذيب

إنسان

كفٌّ لحمل الوردة و الخنجر
قلب للحبِّ و لساعات الرحمة
جسد للتعب و مساحات القبور
روح للسمو و للقتل كل صباح
إنسان للعيش و التعداد...
و الجلوس عليه عرشاً للطغاة

سأم

هل تنطفئ رائحة القبلة...
حين يغطس العاشقان في ماء السأم

شجرة

القبلة ....شجرة
قد لا تثمر...
أو تتكسر أمام وحشية الجسد
فتهرم و تفقد طعمتها

انطفاء

تنطفئ الشمس...
حين لا يخرج الإنسان...
من سريره

موت

يموت الإنسان ...حين لا يسمع موسيقى...
أو يقرأ شعر...
أو تنفرج شفتاه
عن ابتسامة غائمة بالأمنيات

قلق

القلق...
أساس الكتابة و أسُّها

عود ثقاب
لا..لا ..تطفئ النار...
في هذا الكون...
كل يوم يخلق عود ثقاب

رجل

هذا الرجل...
الخارج من طيبته...
صوب الحياة
يتكسر...
في كل يوم..
مئات المرات

حمامة

حمامة....
على يديها ...يرقد الكون..
ليأخذ الدفء و يتعلم الطيران

نار

كل نار لا تحرق قلب المرء...
هي برد و سلام و حياة

حياة

قولوا الشعر...
الشعر حياة...
إن لم نعشها...
لم نكن من أبناء الحياة

عصافير

من منا لا يعرف الآخر ؟...!
من منا يعرف الآخر؟؟!!
إننا قاتلان...
يصطادان عصافير الدنيا

و حين نجلس لنشويها....
و نأكلها..
نعرف أنها عصافير عشقنا

بكاء

هل المسيح المصلوب...
بكى امرأته ...أم أمته ؟؟!!

بسمة

بسمة بكت....
حين صار صاحبها قتيلا..
يلمع في صدره خنجر الضحك

إنسان

الإنسان الواقف حزين
وجهه يلف رغيف الخبز...
و يبكي
لا يفكر بالأعداء...
و لا بالثورات...
و لا بالشعر و الموسيقا
يفكر...
كيف لا يجوع و خرفانه الصغار غداً

الوظائف الشعرية

في قصيدة لا، مع الطبيعة

للشاعر العراقي علاء الحمداني

نؤمن بمبدأ اللا شعور؛ فتكسير البنية التقليدية تؤخذ على عاتق الشعر المتجدد، لست هنا كي أكون وسيطا بما جاء به فلاسفة العصر عندما أغلقوا الفلسفة أمام العقل، وراحوا يجسدون مبدأ اللاشعور العفوي، فالأحلام غير مصطنعة، وهي عفوية، وعندما ننزل إلى هذه العبقرية فهذا يعني أنّنا أمام مدرسة مثلى، ألا وهي المدرسة السريالية والتي اعتمدت على مبدأ الذات الحقيقية .. تلك التي تخرج من قميصها الفضفاض والعادي لتلبس قميصا جديدا، غير مقيّد، ذلك القميص الذي يزرع الأمان العفوي عند توظيف اللغة السريالية .. بعض الوظائف الشعرية سأدخلها من خلال قصيدة واحدة .. نعم هي قصيدة واحدة، وحملت عنوانا بسيطا، ولكنه عفوي النزعة، ويحمل العنف التجسيدي خارج العقل، فماذا لو قلنا (لا ، مع الطبيعة) فهل أراد منها أن تكون خارج الطبيعة أم تكون ماوراء الطبيعة، أو تكون في طبيعة الأشياء غير المرئية ، سندخل إلى العبقرية الذهنية للشاعر العراقي علاء الحمداني ..

السريالية دائرة مفتوحة المنافذ، لاأبواب لها، ونستطيع الدخول إليها في جميع الأزمنة، وهي صالحة للأماكن في كلّ أنحاء العالم، بالرغم من نشأتها في باريس، وطالما لاتحدد نغمات الشعور، فهي تلك الحصيلة التي تخرج عن الوعي (**وهي عند برويتون عفوية الفكر الطليق) ..** ندخل إلى بعض الوظائف ومنها :

الوظيفة السريالية

الوظيفة التصويرية

ليس هناك مساحة واسعة لكي نعدد العديد من الوظائف والتي تنتمي إلى العمل السريالي، فنحن أمام قصيدة واحدة اعتمدت التقشف اللغوي، لذلك سوف ننحاز إلى بعض اللغات في عملنا الوظيفي ونحن نتطرق

تحت خيمة الوظيفة السريالية كعمل فني، نجسّد من خلالها اللغة النامية والتي تقودنا إلى ماوراء الواقع ..

الوظيفة السريالية

باعتبارها قوة حياتية تبحث عن حرية الفكر، لذلك لاتتقيد بمفكرة ولا بعلامة معتمدة، فهي ظاهرة ديناميكية غير مستقرة، هدفها تحرر الإنسان والتأكيد على حاجيات الإنسان غير المستقرة؛ نحن أمام مبدأ المنظور الشعري العفوي **((كان السرياليون يرفضون تحديد وتصنيف أعمالهم . لأن أي تعريف أو تحديد هو انتهاك وكبح لحريتها . وبالتالي، عندما نتعامل مع السريالية، فإن الفهم المنطقي أو العقلاني لايفلت منا فحسب بل أنه يبرهن أنه متعارض وعلى خلاف مع مسعى الفنان . ومن ثم نجد أنفسنا متروكين، مجردين من أيّ أداة . ونحن نواجه ضرورة التوصل إلى تفاهم مع الاكتشافات التي تحدث في حقل السريالية . – ص 21 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة وإعداد : أمين صالح))** ، لذلك عندما نقول إنّ عنصر الخيال ملكة، فالحالة اللاشعورية هي السمة العليا لعنصر الخيال، والدخول إلى عنصر الجنون خارج الفوضى العقلية، نرمي بهذه المستلزمات جانبا، فهي تشخيصية وتدفعنا إلى مباشرة الحدث الشعري، وهذا مايرفضه الشعر الحديث والمعاصر.. إنّ جلّ مانذهب إليه هو تحرر العقل البشري، باعتباره المنظم الوحيد للقتل وإبادة البشرية وخنق الحريات .. **يقول الشاعر رامبو ((أريد أن أكون القاتل والمجرم والساحر والعراف والملعون والمجنون))** ... في طبيعة الشاعر أنه مجرم بشعره، وهو عنصر فعال في مدرسة الجنون الشعرية، وهو قاتل حدّ اللعنة للقيم التقليدية الموروثة ..

المشهد الأكثر ألماً

ضفدع يلتصق لسانه ببابٍ

مفتاحه لدى خروفٍ، للتو عاد من جزار

تاركاً صوفه رهينة

هناك من ينظر من بعيد ، خلف تلك الأشجار

من قصيدة : لا , مع الطبيعة – علاء الحمداني

قد نسبح في بحيرة من الأحلام فهذا هو المجاز اللغوي الذي يعتني به الشاعر، وخصوصا عندما يكون بمكونات خيالية ذات نغمات عليا، فالمشهد الشعري يدفع الشعرية إلى الأمام عندما نتأثر بواقعه، والواقع هنا هو الثقل الشعري الذي يمتاز به عادة كأي شاعر يرغب أن يؤسس لرغبته بصمة أسلوبية توقظه بين الحين والآخر .. وليس غريبا عندما يذهب شاعر شاب إلى هذه الرغبة وهو يترك المحسوس المباشر كي يتعلق باللامألوف، ويمنح مشهده الشعري مساحة تقودنا إلى عمل سريالي .. فالحلم لديه هو ذلك الفضاء الذي يسبح به لتكوين صوره الشعرية الفجائية والتي تؤدي الى الدهشة الصادمة في تحولات الذات وكذلك التحولات اللغوية .. **((تتصف الصورة السريالية بالطبيعة الحلمية، وما تحتويه من تشتت وتقطّع وانفلات، فالحلم هو المعبر الحقيقي عن حالات النفس وشأنه في هذا شأن الشعر لأنّ النفس تجري فيه طبقا لسجيتها بعد أن تنفكّ عنها . – ص 49 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – د . بشرى موسى صالح)) .**

المشهد الأكثر ألماً + ضفدع يلتصق لسانه ببابٍ + مفتاحه لدى خروفٍ، للتو عاد من جزار + تاركاً صوفه رهينة + هناك من ينظر من بعيد ، خلف تلك الأشجار

تتصرف الذات المجردة من المحسوس كتواجد فعلي في الصورة الصادمة، فقد تم إزالة الحواجز، ولكن بقيت الرغبة التي انتمت إلى اللاشعور في التصوير السريالي للمشهد الشعري، رسمت مساحة واسعة وهيأت فعل المتخيل لكي يتحرك بهذه المساحة..

إنّ الانتقال من العينية إلى الذاتية تجعل الخيال محصورا بالدائرة الذاتية التي اشتغلت نحو الانفتاح الذاتي .. المشهد الأكثر ألما .. ماخلف الأشجار ومن خلال هذه الرؤية العدمية، ليس هناك من ينشغل بهذا الفراغ، بل عمل الشاعر علاء الحمداني على إيجاد مساحة قبيل الفراغ الذي أطلقه (ماخلف الأشجار)؛ فالضفدع ذكر = معرّض إلى القتل لأنه لايجيد الدفاع عن نفسه، بينما، المتلقط البارع بلسانه والباحث عن غذائه، وكذلك صاحب المفتاح المعرض أيضا للذبح .. هذه المعادلة التي قادتنا إلى ماوراء الأشجار (حجب الرؤية) مما أفادنا الشاعر العراقي علاء الحمداني عن البراءة التي يقتلها البشر بين أبناء البشر، والصورة السريالية تبحث عن هذا القتل وتتجاوزه، وخصوصا هناك من صنع الحروب بواسطة (العقلانية) ..

الهُدهُد الذي يمارس الاستمناء

ومن بين الوريقات يطلّ علينا أنف خنزير

لا يتوافق مع الطبيعة

وفراشة حائرة تريد أن تكتب على أحد جناحيها آخر إهداء

لصديق غير مبال

وتضحك غضباً

نفس القصيدة

اللغة المطلقة تمثل إحدى أعمدة العمل السريالي، فتشكل المتعة والانطلاق بهواء اللحظة السريالية واصطيادها، وهذه الحالات تحضر من خلال عدم التفكر بتلك اللحظات بشكلها المصطنع، وإنما تنزل كملاك في ذاتية الشاعر بشكل تلقائي، وتحرر الذات التي تعمل على إيجاد المتعة اللحظوية من خلال اللاوعي الشعوري وهي مرحلة من مراحل الجنون الخلاق إذا عددنا القدرات الخيالية ومدى فاعليتها في النصّ الشعري، ويكون المعنى مرتبطا من خلال المعنى وظلال المعنى، حيث تجرنا مأساة الشاعر إلى طرح فلسفته الداخلية وتنعكس على تلك اللحظات لتفريغ مأساته وتأثيراته وانفعالاته اللامحدودة ..

الهُدهُد الذي يمارس الاستمناء + ومن بين الوريقات يطلّ علينا أنف خنزير + لا يتوافق مع الطبيعة + وفراشة حائرة تريد أن تكتب على أحد جناحيها آخر إهداء + لصديق غير مبال + وتضحك غضباً

إنّ البعد التفسيري بين الخيال وبين الواقع، له وقعه في الحدث الشعري، فالأشياء التي نقلها الشاعر علاء الحمداني، هي نفسها متواجدة في الطبيعة، حيث جعلها منسجمة في العمل القصائدي؛ فالهدهد لايناسب (الخنزير)، وهنا تختلف النظرة العينية مابين الهدهد الذي يرمز إلى عنصر الجمال، وبين (أنف الخنزير) والذي هو صفته الأمامية وشخيره يؤديان إلى القبح وذلك من خلال ماهو متعارف عليه، ونتعرف عليه من خلال صوته أيضا؛ لذلك فعندما رمز للهدهد، فهو يرمز إلى طبيعة متجانسة مع منظوره الرؤيوي، بينما الرمز الثاني (أنف الخنزير) وهو الباعث إلى التلوّث وكذلك جمالية قبح وجهه بشكل عام.. **((يمكن القول بأنه اعتقاد بوجود علاقة تقوم بالضرورة بين القصيدة والعرافة أو السحر أو " الرقية السحرية " sortlegeعلى حد تعبير الفرنسيين . فالقصيدة تتكون بفعل عملية سحرية كالسيمياء، وبالتالي غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة . وتبعا لهذه الفرضية، تنشأ القصيدة فيما خفي من حياة الروح، وهي لذلك انعكاس**

لهذه الحياة الغابرة أو الباطنة . – ص 54 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة : خالدة سعيد)) .

لذلك فالمعاني التي رسمها الشاعر العراقي علاء الحمداني كانت تتكئ على باطن الأشياء وتشير وترمز إليها، ومنها دواخله السرية والتي يعلن عنها بالتمثيل، خارج الضمير المنفصل الـ " أنا " . وتكتمل اللغة مع المعاني المحمولة ، فالذات وإن خرجت عن وعيها، فإنها تترك آثارا، وهذه الآثار هي بعض المعاني التي اتكأت عليها بالماضي القريب، ومن الطبيعي أنها تخرج مع اللغة، إن كانت اللغة، تعبيرية أو وصفية أو رمزية، فإن المكشوف منها يرسمه الشاعر دون دراية ..

الوظيفة التصويرية

لو سألنا بعض الأسئلة فيما يتلعلق بالألفاظ، ماهي اللفظة ؟ لماذا تعددية الرموز ؟ كيف تبنى الأبعاد التصويرية ؟ هذه الأسئلة تجعلنا ننقاد خلف ماسميته سابقا بالشهقة الشعرية، فخلف كل لفظة هناك تنفسّ، قد يكون عميقا وقد يكون عابرا وسريعا، وكلما أسرع، ترك أثرا من القوة، هكذا اللفظة والتي تساوي لنا = الرمز، وبما أن الصورة تقودنا إلى الصدمة الشعرية، فإذن نحن أمام شهقة شعرية، والتي تؤدي إلى دهشة الصدمة .. هذه المعادلات اقتبستها من خلال مطالعاتي المتتالية مابين الدراسات الشعرية ومابين المثول أمام النصوص المبهرة ..

المشهد الأكثر ألماً

ذاك النحيب الذي يرتسم على شوارع

احتضنت انفجاراٍت جمّة

والرصيف الذي جلس جانباً

يلتقط أنفاسه

تمسح عنه فتاة قاصر

دماء زكية بأخرى قبيحة

كيف كانت تميزها !

نفس القصيدة

لو راجعنا شيئا من التصورات الذهنية فسوف ننقاد إلى عملية الذاكرة وكيفية اشتغالاتها من الناحية التذكرية، والتي تجعلنا مابين الاستيعاب + الاكتساب + الاسترجاع + الاحتفاظ .. فهذه العناصر، إذا ما أنقدنا إلى مؤسسة التصوير الذهني فإنها ستكون حاضرة ونشطة في تكوين الصور الذهنية، ولكن وفي نفس الوقت هناك بعض المناطق التي تجرنا إلى اللاشعور، ومنها الذات التي تترك عملها العادي، وتتعامل معنا بمبدأ اللاشعور **((إذا كانت التجربة الشعورية مبعث الإبداع ، وهي التي تشرع أبوابا على المناطق المظللة في اللاشعور ، تلك المناطق تتحطم فيها أطر المادة وقوانينها؛ لتقوم على أنقاضها قوانين أخرى . – ص 213 – التصوير الشعري – د . عدنان حسين قاسم)) .**

المشهد الأكثر ألماً + ذاك النحيب الذي يرتسم على شوارع + احتضنت انفجاراتٍ جمّة + والرصيف الذي جلس جانباً + يلتقط أنفاسه + تمسح عنه فتاة قاصر + دماء زكية بأخرى قبيحة + كيف كانت تميزها !

لو تطرقنا إلى المعادلة التي رسمناها فسوف نلاحظ أنّ هناك دوافع ذاتية هي التي تجمع التصورات واللقطات لجسد القصيدة كمنظور كلي يتألف من عدة صور أو مشاهد شعرية، وبالأخير من عدة جزئيات

لتكوين تلك الصور؛ وفي طبيعة الحال نميل الى إلمعاني؛ فلو انقدنا إلى النحيب، وهذا مارسمه لنا في الشوارع، أي فضاء المدينة؛ وتصبح المدينة عبارة عن حاوية للانفجارات .. الأرصفة التي تعلن رؤيتها، الدماء، ميزة الأرصفة + الشوارع، لقد أعطى محتويات المدينة وأدوات القتل العامة في شوراعها .. الشاعر علاء الحمداني قادنا إلى قول الفعل؛ وقول الفعل بدأ بجملة (المشهد الأكثر ألما، حيث مال وجعلنا نميل معه إلى تلك المعاني كي نصبح شركاء مع أدوات الحدث الشعري، وكيفية التعامل مع الأشياء)، فالموضوع اعتمد على البعد البصري في النقل والخلق القصائدي..

المشهد الأكثر ألماً + حين تجد امرأة طاعنة بالسن + تفتّش في جيبها + عن ورقة يانصيب + فقدت صلاحيتها منذ سنوات + وأبناؤها الثلاثون مليوناً + لا يجرؤون أبدا على + أخبارها

ثمة دلالات في مركزية المشهد، تقود النصوص المتوزعة بين مزرعة القصيدة، فالمشهد الأخير مثلا المرأة كانت هي التي شغلت مركزية الحدث؛ بينما كانت البطاقة الرابحة، أو لنقل الخامدة والعاجزة عن النمو والنهوض لتصريفها هي عدد نفوس العراق، وهذا المنطق الدلالي يقودنا نحو الاستدلال .. المرأة + ورقة اليانصيب = ثلاثون مليونا + العراق .. لو دخلنا إلى معنى هذه المعادلة فسوف نجمع الجميع ليساوو لنا (العراق) وهي المعاني التي اعتمدها الشاعر العراقي علاء الحمداني من خلال مشهد تصويري أدى إلى التأويل والاستدلال، والذي اعتمد على بعض الرموز في توليه لشخصيات البلد ..

الشاعر العراقي علاء الحمداني، يتواصل مع الحدث الشعري من خلال القصائدية كمنظور كلي لكي يتصل بالعالم الذي حوله، وهو ينسج سجادته الشعرية بتقنية اعتمدت أدوات الجمال وفن الحبكة المنفرد ..

لا ، مع الطبيعة

علاء الحمداني – العراق

المشهد الأكثر ألماً

ضفدع يلتصق لسانه ببابٍ

مفتاحه لدى خروفٍ، للتوّ عاد من جزار

تاركاً صوفه رهينة

هناك من ينظر من بعيد ، خلف تلك الأشجار

الهُدهُد الذي يمارس الاستمناء

ومن بين الوريقات يطلّ علينا أنف خنزير

لا يتوافق مع الطبيعة

وفراشة حائرة تريد أن تكتب على أحد جناحيها آخر إهداء

لصديق غير مبال

وتضحك غضباً

المشهد الأكثر ألماً

ذاك النحيب الذي يرتسم على شوارع

احتضنت انفجاراٍت جمّة

والرصيف الذي جلس جانباً

يلتقط أنفاسه

تمسح عنه فتاة قاصر

دماء زكية بأخرى قبيحة

كيف كانت تميزها !

المشهد الأكثر ألماً

حين تجد امرأة طاعنة بالسن

تفتّش في جيبها

عن ورقة يانصيب

فقدت صلاحيتها منذ سنوات

وأبناؤها الثلاثون مليوناً

لا يجرؤون أبدا على

أخبارها

التصورات الذاتية في القول الشعري

في نصوص الشاعرة التونسية

العامرية سعد الله الجباهي

القبض على المسلك الشعري لدى الشاعرة التونسية العامرية سعد الله الجباهي، هو الدخول إلى تلك الأحلام والتصورات التي شغلتها الذات ضمن القول الشعري الآني، فالماضي قد مضى، ونحن في اشتغالات آنية، وظهور الماضي الذي اكتفى وتوقفت فعالية الفعل التخييلي فيه، يحضر ضمن خصوصية الفلاش باك، وهذا يعني أن حركة الفعل قد توقفت لديه، ولم تتحرك إلا ضمن الحضور الفعال في التوقيت الحاضر، والسعي نحو ذات فعالة جديدة، فمع كلّ نص جديد، هناك ذات جديدة، تشغلنا في البنية الإدراكية الحاضرة. إن الكلمات ترتبط بالمعاني، وهذا يؤدي إلى تركيبات خاصة في الجملة الشعرية والتي تظهر من خلال البنية التصورية للشاعر؛ لذلك هناك الكثير من المحاولات التصورية تتشكل وتُرسم من خلال اللغة الشعرية، ولكن في نفس الوقت أيّ من اللغات تعنينا ونحن نبحر في البنية التصورية والتي تشغل الذات عادة ..

ترجمة المفاهيم الحقيقية والتي تلتقطها الذات من خلال بيئة الشاعر يدخل عليها عنصر الخيال .. والخيال لدينا ملكة، حيث تذوب الذات الحقيقية المباشرة في هذا العنصر، وتجري تحولاتها من خلال تلك المفاهيم والتي يرفض الشاعر رسمها إلا من خلال تحولاتها ومرورها بمختبر كيمياوي، أيّ بما أننا أمام حالات من المباشرة، فتحاول الشاعرة الاعتماد على تحولات تلك الحالات، والتي لها علاقتها مع المفاهيم المنقولة؛ وهي حالة من العمل والتحول لتشخيص المعاني والتأويلات بمفاهيم جديدة، وهنا تكون الذات الجديدة والتي تعلقت التصورات في جدرانها قد اشتغلت بشكل تفاعلي حول ظهور الجديد، ولا نستطيع أن نطلق صفة الإبداع ونحن في حالات من تكرار المعاني والصيغ المطروقة ..

أخذ الفنان في عصرنا الحالي البحث والتنقيب عن رؤى جديدة، رؤى تمنحه السحر في تركيب الجمل، مما نعتبر الفنان وهو من يميل إلى

أحلام عديدة والتي يوظفها من خلال التصورات الذهنية وتعلقه بالذات الجديدة، حيث يميل إلى مميزات خاصة تمنحه رؤيا خارقة، بالعمل والاستحضار للعبارات السحرية والتي تقودنا إلى عجائبية النصّ الشعري .. فوجود الآخر في الذات ومع فوائد التجربة قد يكون النقيض أو المعيق لتلك التجربة الذاتية والتي بدأت بتحولات جذرية، فالشعرية لانلبسها ملابس الزينة لتبدو لنا مزركشة ولماعة، بل ننظر إلى النصّ الشعري كجسد دون ملابس، ومن هنا تبدأ مهام الشاعر حول ذلك الجسد، وكيفية التعامل معه، وهو بمنظور عام، ولكي نكون معه يجب أن يكون بمنظور خاص، الدخول إلى جزئيات ذلك الجسد، والنزول إلى عبقرية مكوناته .. لذلك نهمل الآخر، وننظر إلى رؤيا أخرى، وإلى آخر يسعفنا أكثر من خلال التجاور المفهوماتي لجسد النصّ الشعري وما يحمله من تأويلات غامضة .. **((وهذا يعني أن الذات الشاعرة لم تبق – في تجربة هذا التيار – مرتبطة بالآخر من حيث هو ذات إنسانية، أو وجود آخر يمكن التفاعل معه، أو تحيق الوجود الفردي من خلاله . بل بوصفه معطى من معطيات تجربتها، أو مجرد محيط لمركزيتها . ومن ثم فلم يبق هناك ضرورة بأن يأتي ذلك المعطى، أو هذا المحيط بشكل آخر إنساني، أو حضاري، بل يمكن أن يأتي بشكل آخر لا إنساني ، قد يكون – وهو الطاغي فعلا – شيئا ما من أشياء الطبيعة، أو كلمة ما من كلمات اللغة، أو رؤية ما من الرؤى المتعلقة بالإبداع ، أو الواقع . – ص 76 – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د . عبد الواسع الحميري)) .**

لم يكن لليل رداء

يتسع صدري..

و عندما جلستُ امامي

كان في ساعاته الأخيرة...

رأيته يجمع

ما تناثر من أوراق ساعاتي..

ويحفظها

من قصيدة : مرة كان الليل رداء

بين اتساع المخيلة المصدّرة للصور الشعرية وبين اتساع الصدر الحاضن للمنظور الرؤيوي، تكمن الرؤية للعين، وهي صاحبة التصوير الأول؛ مما تؤدي الحالة إلى تمكنية ثنائية، مابين المخيلة – والذات ، ومابين الذات – والعين، لاحظنا من خلال هذه الروابط والعلاقات التي ترتبط بالذات (حتى من ناحية ثنائية اللغة) بأن الاشتغالات، اشتغالات تفكرية، وليست تذكرية، لو كانت تذكرية لحضر الماضي بقوة، ولكن الحاضر أمامنا هو الحالة الآنية والمستقبلية، مما ظهرت قوة وعنفوان الجملة الشعرية لدى الشاعر التونسية العامرية سعد الله الجباهي ..

لم يكن لليل رداء + يتسع صدري.. + وعندما جلستُ امامي + كان في ساعاته الأخيرة... + رأيته يجمع

ما تناثر من أوراق ساعاتي.. + ويحفظها

في القاموس الشعري وما نعتمده عادة مابين المفردات وتراكيبها والمعاني التي نتوصل إليها، دائما نختار تلك التي تكون قريبة من واقعنا اليومي من جهة، والتي تقترب من الذهنية والذات من جهة أخرى .. وهذا يؤدي إلى رمزية الجملة ككيان كائن بحد ذاته، وهي قريبة جدا من الفهم والوقائع المشتركة التي نمرّ بها؛ فقد بدأت الشاعرة بعنوان (مرة كان لليل رداء) وقد وظفت الفعل الناقص " كان " أي حضر الماضي من خلال حركة الفعل، وكانت حركته ضمن الحاضر؛ بينما

وظفت الشاعرة مطلع نصّها بالنفي وما جاء به العنوان، وهذا مايقودنا إلى اتجاهين؛ اتجاه العنونة غير الثابت فقد تمّ نفيه، واتجاه النصّ الشعري المتحرك، مما تؤكد لنا الشاعرة العامرية بأنّ العنونة لها استقلاليتها، وبالفعل، دائما العنوان له استقلاليته، وإن امتد النصّ مع العنوان، فهذا لايعني أن يشكل أحد مطالع النصّ الشعري ..

الليل يعشق العتمة، وهي إحدى مزايا الليل، فلو قلنا العتمة، مباشرة يخطر على بالنا مفردة الليل، ومن الطبيعي العتمة خير حافظة للأشياء، لأنها تحجب الرؤية، وكأننا وضعنا تلك الأشياء بصندوق مظلم لنحافظ عليها..

مرة فتحت أبوابا

كانت عاطلة

ومتسعة بالهدوء

تقدمت في مداخلها

بجوع وطني ..

نفس القصيدة

إن مايثير العجب لدى المتلقي والذي أعتبر أحد أدوات النص هو ظهور الجملة المتقاربة منه، وذلك من خلال ماتحتويه الجملة من نمط خاص بالتركيب، والخروج من نمط المألوف الذاتي، فالذات قادرة على التحولات والتغييرات التي تعلنها، وهذه التغييرات لانحسّ بها ككيان أمامنا، ولكن من خلال نمط الجملة وتركيبها، ومدى سعي الشاعرة للذهاب إلى اللامألوف، وهذا ماكان للشاعرة التونسية العامرية؛ فالجوع الوطني، والأبواب والداخل إليها، كلّها مساع من أجل طرح موضوعة

الوطن، وهو من الموضوعات اليومية والتي تشغل بال الجميع، إذن كان الطرح طرحا كونيا ولكننا ننسبه إلى تونس لأن الشاعرة تونسية وتنتمي إلى طقوسها وبيئتها، والمساحة المكانية (الأبواب) تونسية، إلا حركة الزمن، فهي تناسب لجميع الأوطان ..

مرة

بدوت ناحلة

وعروسة

من قصب الرحيل

نفس القصيدة

في كلّ مرة، والمرة لدى الشاعرة العامرية لحظة الكتابة، ولحظة الكتابة تقودنا إلى قيمة من المعاني، إذن هناك مخيلة تحوي الكثير، وهي العاكسة لتلك التصاوير التي ترسمها الشاعرة، والصورة والدهشة تظهران من خلال لحظة كتابية .. لو نلاحظ من خلال هذا المقطع : **مرة + بدوت ناحلة + وعروسة + من قصب الرحيل /** فإنه شكل صورة واحدة، صورة فوتوغرافية تم التقاطها من خلال الذات المتحولة، الذات التي تركت عملها اليومي والعادي، وراحت تفتش عن اللامألوف، وفي كلّ مرة تتوقف بمقطع شعري، تقودنا إلى تأويلات عديدة .. فالجزء يفهم من خلال الكلّ = المقطع؛ وذلك لأنّ الفهم الكلي، نعتبره المنظور الشاقولي للفكرة، والفكرة تساوي لدينا الكلّ، وإن تجزأت إلى جزئيات فهذا لايؤثر على المفهوم الكلي، بالعكس، يزيده قوة ورصانة، وسيطرة الشاعرة لاتأتي إلا من خلال تجمعات لحظوية بزمن الكتابة، وهذا مانلاحظه من خلال امتداد المعاني في النصّ الشعري المرسوم ..

فتحتُ نافذتي + للهدوء + جمعتْ كل غنائمي.. + وخطتْ على كفي + زخارف فستاني + وقالت: + ستلبسين خضرة النخيل + وتوقدين جمرة آذار // .... + وترحلين ...

عادة عندما نشير إلى الأشياء فليس من الضروري أن تكون تمثلات للثقل الشعري الذي يحوي تلك الشطور، فالصورة الشعرية لها كيانها الخاص ولها ثقلها أيضا، وهي مخصخصة بعوامل من عوامل الدهشة، كأن نتفاجأ بتلك العوامل أو تصيبنا الدهشة، مما تتوزع مابين الصورة الصادمة والصورة الهادئة، ومنها فرائس الصياد، هذا إذا اعتبرنا بأن الشاعر يصطاد صوره من حالات تفكرية تخص الذهنية .. **((مهما يكن هذا الشيء فإنّ له تلك الخصيصة المميزة للتوجه شطر أحد الأشياء دون غيره، وهذا مانطلق عليه هنا اسم الإحالة reference . وقد تكون هذه الإحالة غير أكيدة وغامضة ، ولكن تبدو مماثلة في النوع للإحالة التي تحدث في حالات من التفكير أوضح وأكثر تحديدا، حيث توجد رموز في هيئة صور أو كلمات. ومن الصعب أن نفترض أنّ الصور تؤدي أي دور رئيسي في المراحل الأولى لمثل هذه الإحالات . – ص 143 – معنى المعنى – أوغدن ورتشاردز – ترجمة وتقديم : د . كيان أحمد حازم يحي)) .**

ترتبط التصورات بالذات وكذلك بالـ " أنا " والتي تراها الذات حالة قريبة منها، ولكن في نفس الوقت تنظر الذات إلى الـ " أنا " بينما رؤيتها إلى الآخر، مما تكون الحالة حالة تمثيل فقط، والقصدية تذهب إلى أبعد منها؛ لذلك كلّ مايظهر إلى المتلقي الحاضر بدلا من الغائب، وحضور الغائب لايكون إلا ضمن التعرف عليه من خلال التصوير الذاتي والذي يعمل على رسم الصور المتمثلة للآخر أو للآخرين، وهي حالات من التأويل وعدم ظهور القصدية منها إلا من خلال تفكيك التأويلات والدخول إلى مضامينها ..

مرة كان الليل رداء

العامرية سعد الله الجباهي - تونس

لم يكن لليل رداء

يتسع صدري..

و عندما جلستُ امامي

كان في ساعاته الأخيرة...

رأيته يجمع

ما تناثر من أوراق ساعاتي..

ويحفظها

...

مرة فتحت أبوابا

كانت عاطلة

ومتسعة بالهدوء

تقدمت في مداخلها

بجوع وطني ..

شربت شيئا

من أهزوجة الحياة

من رداء قربتها

فذاب الماكياج

على صدري..

مرة

بدوت ناحلة

وعروسة

من قصب الرحيل

...

فتحتُ نافذتي

للهدوء

جمعتْ كل غنائمي..

وخطتْ على كفي

زخارف فستاني

وقالت:

ستلبسين خضرة النخيل

وتوقدين جمرة آذار

....

وترحلين ...

09/03/2018

كائن البنية النصية

في نصوص الشاعرة السورية

سهى سلوم

الإنتاج عبر اللامحدود للبناء النصي، يختاره لنا الكائن الباحث عن البنية الملائمة للنصّ الشعري، وخصوصا أن الكائن مابين الوعي واللاوعي يندفع متجليا بالبحث والتفكر الذاتي واللاذاتي... فمن ناحية التفكر الذاتي يكون قد اختار عالمه المتواجد من عدة عوالم تدور حول الذات، والتفكر اللاذاتي هو الخروج من المعقول والدخول إلى اللامحدود واللامعقول للمستوى التعبيري للنصّ.. فالمستوى الأول : مستوى المدلول على مستوى الدال، اللذين يشكلان الأهمية في المستوى النصّي، فالكائن النصي من الكائنات التعبيرية في الموضوعاتية لكي يميل ويدخلنا إلى التصوير الجزئي الذي يعد من مكونات النصّ الشعري ونحن نبحر في مستوى الجزء للكل، بينما الكلّ كمنظور خارجي يشكل البنية الكبرى للنصّ..

إن مطاردة الثروة اللغوية من عماد البحث عن النصوص في النصوص التحويلية التوليدية، فيحدث كثيرا بأن يكون الشاعر مولدا جملة من جملة أخرى، أو نصا من نصّ آخر، وفي هذه الحالات تجتمع لدينا عدة نصوص تحت مسمى واحد، لتكون عتبة العنوان هي الجامعة للنصوص المجزأة داخل المنظور الحاوي على تلك النصوص.. أقرب الكائنات للكائن النصّي، هو الكائن الذاتي الذي يتحول عادة في كلّ لحظة نصية، فوراء كلّ نصّ، لحظة ذاتية، ووراء اللحظة الذاتية، الذات المتحولة من الحالة الطبيعية إلى الحالة الخيالية العاملة نحو الخلق النصي.. ومن خلال مطاردتنا لنصوص الشاعرة السورية سهى سلوم، نتوقف عند لحظات كتابة النصّ الشعري ومدى المساحة التخييلية للذات العاملة بهذا الاتجاه أو باتجاهات التعبير النصّي وانتقاء المعاني الغريبة غير المطروقة عادة في الخلق الشعري..

تنتمي الشاعرة السورية سهى سلوم إلى فك شيفرة الـ " أنا " بواسطة الذات الناطقة، فهي تحولات النصّ المملوك إلى النصّ الممتلك، وبهذه

الطريقة التي تواجه الآخر نستطيع الذهاب مع نصوصها إلى كائنين يدوران في النصوص المكتوبة لدى الشاعرة :

الكائن الذاتي

الكائن التخييلي

ومن خلال الكائنين تكون الشيفرات ملك الكائن الذاتي أولا ومن ثم ملك الكائن التخييلي ثانيا، حيث يدوران إلى جانب المحسوس نحو قرار الهيمنة الذاتية الذاتية، والذاتية المتقاربة من الآخر، حيث أنّ الآخر ينتظر هذا الحوار الذي يشغل الذات لكي يلتقي بالمرسَلة كشريك أولي مع الذات المالكة..

لا ترسمني بعد أن أموت

لأني لا أستطيع أن أشكرك.

لا تصادقني بعد أن أغفو

لأني لا أستطيع ان أحلم بك.

لا تغازل عيني بعد غيابك

لأن الملح الحار يسكن جفني.

من قصيدة : لاءاتي المرسومة بعناية الموت

من خلال المرسم الذاتي للشاعرة وهي تطالبنا أن لانكون مع بعض المقاربات كحركات ضرورية وذلك لوجود الموانع التي تردع بها الآخر الاضطرابات التي أدت إلى المعاني التفكرية، وذلك كذات

متحركة نحو الآخر، بينما الميزة التي تعرضها التقاطات إشارية لتنشيط النصّ الشعري..

لا ترسمني بعد أن أموت + لأني لا أستطيع أن أشكرك. + لا تصادقني بعد أن أغفو + لأني لا أستطيع ان أحلم بك. + لا تغازل عيني بعد غيابك + لأن الملح الحار يسكن جفني.

هل تجرنا الشاعرة خلف الجملة الشعرية بوصفها واقعة حدثية تم نقلها من خارج الذات أو من داخل الذهنية كتفكر أولي بما تذهب إليه ؟ إذا عكسنا موضوعية الكتابة وبدأنا من الكتابة نحو القول، أي المكتوب أمامنا أصبح مقروءا، وليس العكس، حيث أن الشاعرة لاتراجع القول قبل الكتابة، وإنما تكتب وفيما بعد تبدأ بالقول، والنصّ المكتوب نهايته القولية في القول المتأخر، لذلك عندما رسمت مثل هذه المعاني استطاعت أن تفرغ شحنتها التفكرية بالذات المالكة وفيما بعد بذات الآخر الذي شاركها كعنصر فعّال ذكرته في معنى القول الكتابي..

يقول بول ريكور **((مايحدث في الكتابة هو التجلي الكامل لشيء ما، هو في حالته الافتراضية شيء وليد وناشيء في الكلام الحيّ، ألا وهو فصل المعنى عن الواقعة. ولكن هذا الفصل لايرمي إلى إلغاء البنية الأساسية للخطاب، حيث يظلّ الاستقلال الدلالي للنصّ الذي يظهر الآن، محكوما بجدل الواقعة والمعنى. – نظرية التأويل .. الخطاب وفائض المعنى – ص 55 ، 56 – بول ريكور – ترجمة: سعيد الغانمي)).** يصبح لدينا من خلال ماقدمته الشاعرة السورية سهى سلوم هناك جذور للكتابة سبقت القول والنصّ المقروء، وهي تحضيرات كتابية تم التفكير بها قبل أن تبدأ بتشخيص الحدث الكتابي، ومن خلال هذا المسلك عكست الشاعرة مع العنصر الآخر بعض الأمور المستحيلة، ولكنها في نفس الوقت أدت إلى تأويلات ضمنية لكل مقطع من المقاطع المتواصلة، فبعد الموت ليست هناك حركة تذكر، لذلك فهي تدعو الآخر أن يكون

حاضرا طالما مازالت على قيد الكتابة، ومن خلال هذا المفهوم أشركت الطرف الآخر كشريك دال مع المدلول لتصل إلى دلالات الكتابة مع المعاني المرسومة... ونميل إلى افتراضية " ريكور " وما يحدث في الكتابة من خلال قصيدة : لاءاتي المرسومة بعناية الموت.. للشاعرة السورية سهى سلوم..

إنّ الذات العاملة عندما تكون ذاتا كتابية نحيلها إلى كائن منفصل، فهي بحثت عن هذه الاستقلالية واستقرت، لذلك سوف نذهب مع الكائن الذاتي واستقراره الكتابي من خلال الكائن النصّي..

الكائن الذاتي

فكرْ بالكائن اليومي المتحرك، كائن الذات بشكله المطلق، ولأنه ضدّ الجمود، لذلك لايستوعب فقط حركات الحواس والتراسل معها، وإنما يوزع الحركات أيضا، لذلك يستطيع على التحولات والتغييرات الدائمة، ويدخل إلى عدة عوالم، فهو يخرج من عالم ويدخل آخر، لايهدأ بمكان وزمنية محددتين، فالأفق مفتوح أمامه؛ ومن خلال حركة وتحركات الكائن الذاتي ندخل إلى بعض النصوص المغايرة والتي تقودنا إلى مشاعر حسية، فيكون الكائن برفقة المحسوس وتكون المشاعر تلك المساحة التي تستقبل حركات الكائن الذاتي لتندمج معه.

إنّ الفضاء الموضوعي لحركة الكائن الذاتي هو من القدرات المتواجدة برفقته، وبما أنّه يشكل جزءا مهما من عالم المعاني، لذلك يتكئ الكائن على محفظته الذاتية ويستخرج منها بعض الإدراكيات وإن كان للإدراك اللغوي، مهمة التفاعل مع تفكرات النصّ وكيفية الخلق، فهو من لوازم المحفظة الرئيسية، وعند الظهور هناك عوامل وظيفية مشتركة، ويكون للكائن الذاتي تدخلاته بهذه الوظائف، كأن تكون الوظائف اللغوية والتي

تقودنا إلى عدة لغات بمعنى واحد، وهذه مهمة يتحملها النصّ عادة.. **((واحدة من الافتراضات التي يطرحها علماء اللغة الإدراكية بأنّ هناك مبادئ بناء مشتركة تعقد عبر جوانب مختلفة من اللغة، وأنّ وظيفة مهمة من علم اللغة هي تحديد هذه المبادئ المشتركة، وفي اللسانيات الحديثة غالبا مايتم تقسيم دراسة اللغة إلى مجالات متميزة : علم الأصوات الوظيفي " الصوت "، وعلم الدلالة " الكلمة ومعنى الجملة "، والتداولية " المعنى في سياق الخطاب " وعلم الصرف وعلم النظم " بناء الجملة " .. مجلة فصول العدد 100- الإدراكيات – ص 39 – ففيان إيفانز.. ميلاني جرين – ترجمة : عبده العزيزي)).** لذلك يتناوب الكائن الذاتي ليصبح كائنا تفكريا من مجال الخلق إلى المجال التلفظي في القول الشعري، ولاتتم هذه المهمة بأيام أو ساعات، بل هي من المهام المندمجة في تحولات الكائن الذاتي ولا تحتاج للاندماج إلى زمنية محددة..

أيها الشهداء القديسين

شكراً لفدائكم

فقد صنعتم لنا مهنة الرثاء.

.

ابتهلُ إلى السماء

أن يربط قلبي

بحبل فدائك.

.

في ليلة ملّت الانتظار

أتاني مرسال مؤجل

موقع بفداء عينيه.

من قصيدة : فداءات نبيذية – سهى سلوم

ندخل مع النصوص المتقطعة التي رسمتها الشاعرة سهى سلوم وهي تتكئ على ذات استمرارية في التقطيع، فقط اعتمدته كحالة توقفية باختلاف الإشارات والتي لها المحفز الأول لهذه الإشارات وهو الكائن الذاتي، حيث لايتوقف عند نقطة ولا يميل إلى معنى معين وهذا يدل على أنه معبأ بشكل دائم لكي يعطينا سلسلة متواصلة من فيض المعاني التي تدور في مساحته المتاحة..

أيها الشهداء القديسين + شكراً لفدائكم + فقد صنعتم لنا مهنة الرثاء .

ابتهلُ إلى السماء + أن يربط قلبي + بحبل فدائك.

في ليلة ملّت الانتظار + أتاني مرسال مؤجل + موقع بفداء عينيه.

استدعاء المعاني من خلال الإشارات ضمن علم الدلالة والتي أكد عليه معظم الباحثين بهذا الاتجاه، ونحن مع النصوص المتقطعة فقد عملت الشاعرة السورية سهى سلوم باتجاه الحقول الإشارية وهي ترسم المعاني لكي تكون ظاهرة للنصّ المكتوب.. فهي تشير إلى الشهداء، بينما تدل عليهم بالقديسين، ومن خلال هذه التعاريف الإشارية استطاعت أن تبين المفهوم القصدي وفلسفلته المتواصلة باستدعاء المعاني، ونفس الشهداء، تدلّ عليهم بالفدائيين.. ودلالة الإشارة بأنها منشط لاستدعاء المعاني وجعلها بهيجان واضح لكي تستفز الصورة الذهنية للخروج؛ وفي نفس الوقت تثير المتلقي من خلال الاختلاف

اللغوي المرسوم في الواحة الإشارية .. فعندما صنعت صورتها المختلفة (فقد صنعتم لنا مهنة الرثاء)، فالرثاء مهنة دائمة دلت عليها الشاعرة من خلال الجملة وهي توظف إشارتها إلى الشهداء في كلّ مكان وتدلّ عليهم ببعض الكلمات الدالة، وقد فتحت القطعة لأنها لم تحدد الزمكانية في الفضاء الموضوعي الذي اعتمدته ..

امتلاك الفضاء من قبل الكائن الذاتي يجعله بهيجان أوسع، وذلك للمساحة الواسعة التي يتحرك فيها، فالفضاء غير محدد عندما نتطرق إليه، وقد امتلك الباث في القطعة الثانية السماء، والسماء بوسعها وعدم تحديدها فهي تسبح في الكائن الفضائي، فيصبح لدينا كائنان، الجزء (السماء) والكلّ، الفضاء، ومن خلال الكائن الذاتي استطاعت أن تشير إلى الجزء وترسم له بؤرته الهائجة لكي يكون المتلقي بأريحية عندما يتلقى المرسَلة .. فالفعلان اللذان وظفتهما في القطعة الثانية أديا واجبهما كفعلين من أفعال الحركة، أبتهل ويربط، فالفعل الأول بمعنى الدعاء، إذن هناك حركة نحو السماء، حيث جعلت من الحركة الدرامية ذات صورة منعطفة نحو الآخرين، فالشهيد في القلب مهما كانت طريقة شهادته، بينما تنتقل إلى إشارة ثانية وهي مهيج آخر للقطعة التي رسمتها:أن يربط قلبي بحبل فدائك.. فالقلب وربطه بالفداء، فهنا حلت محل الآخر لتمثله، فيكون استدعاء الكائن الذاتي ليحل محل الذات الأخرى وكأنها مع ذات إضافية لتضيفها للكائن الذاتي، فالإشارة واحدة، بينما الجملة قسمت إلى قسمين، ارتباط القلب وحبل الفداء؛ ونستنتج من خلال فعل الحركة بأنه يتحرك بمعاني عديدة ولا يتوقف بمعنى وأحد، وخصوصا حالة الربط مابين فعل الحركة والكائن الذاتي..

((إنّ الإشارة منشط يشترك مع منشط آخر في استدعاء الصورة الذهنية. وإنّ المعنى قضية نفسية، بمعنى أنّ كلّ شيء يمرّ داخل النفس.. – علم الدلالة – 28 – بيير جيرو – ترجمها عن الفرنسية : د. منذر عياشي))..

في ليلة ملّت الانتظار= من خلال هذه الجملة نلاحظ هناك بعض الأشياء المشتركة بين المشار والمشار إليه، أي وجود علائق مابين الشيء والشيء المعني، في ليلة : هو الشيء، بينما الشيء المعني: انتظار عين الفداء.. والخاصية القصدية، من خلالها تقودنا الشاعرة إلى الشهيد، والذي تارة تخاطبه بشكل منفرد وتارة بشكل جمع.. وفي جميع الأحوال تنحاز إلى الشهداء بشكل عام دون خصوصية تذكر..

لا تفتدي رسومك العفوية

بقصيدة مصطنعة

خشية الأيقونة المزيفة .

قميصك النبيذي

أسكرَ شفتي

رقصتُ فداءً

لطائر الحياة..

كم جميل أن نعيش

قصص العصافير

والأجمل أن نفتديها .

من قصيدة : فداءات نبيذية – سهى سلوم

يختلف الكائن الذاتي بين نصّ وآخر، وبين شاعر وشاعر آخر، لذلك ومن خلال هذه الاختلافات نلاحظ ورود فعل الكائن من معنى إلى آخر حسب الملائمة النصية، قد تكون الكلمة في جملة تركيبية غير ملائمة ولكنها تؤثر في جملة تركيبية أخرى، وهذه الاجراءات النصية من فعل الكائن الذاتي وملائمته مع النصّ كإجراء وقائي يستطيع أن يخلق المعاني بحتديدات مختلفة ومعاني غير متشابهة، وقد تكون مكررة ولكنها بنتائج مغايرة، كما هو المنظور التقطيعي المكرر للشاعرة السورية سهى سلوم، والتي تواجه التكرار بجمل مختلفة ولكن لاتتجاوز العلاقات النصية المرسومة في النصوص المتقطعة..

لا تفتدي رسومك العفوية + بقصيدة مصطنعة + خشية الأيقونة المزيفة .

قميصك النبيذي + أسكرَ شفتي + رقصتُ فداءً + لطائر الحياة..

كم جميل أن نعيش + قصص العصافير + والأجمل أن نفتديها .

تميل الشاعرة إلى اتجاهين من خلال المقاطع الثلاثة، الأول الاتجاه التركيبي المتواصل مع المعاني والثاني، الاتجاه التصوري كحالة ذاتية وظفها الكائن لتكوين الصور بفعالية، وتظهر حالة الـ " أنا " من خلال التواصل الذاتي لتلك الصور المشهدية والتي تفصل حالاتها من مقطع إلى آخر.. فالمطقع الأول، تتطرق إلى العفوية والأيقونة المزيفة، وهنا تدخل بشباك التقريرية حيث النقل باشر المعنى، بينما تتخلص من هذا الإجراء في المقطع الثاني، والذي غطى وجرّ خلفه المقطع الأول وإن كان باستقلاليته.. فلون القميص النبيذي، أسكر شفتيها، لذلك رقصت لطائر الحياة.. إنّ المقطع ظهر بعفويته وقوة صوره التصورية، وهي الحالة التلقائية التي تؤسس إلى الشعرية، لتميل الشاعرة سهى سلوم إلى طائر الحياة، أي تكون بفضاء مفتوح لاحدود له..

في المقطع الثالث تم التداول مع الكائن التركيبي، لتنتمي مرة أخرى إلى مركزية الحدث التصويري (فداءات نبيذية) وهي العنونة التي التزمت بها مع جسد النصّ، وجعلت لها كيانها المتصل بين الكائن الذاتي كعامل يتدخل في الإجراءات التركيبية، وكتصوير من ابتكاره الخاص..

الكائن التخييلي

تقف المغامرة التخييلية عادة مع السردية ولكن هذا لايعني بأن النصوص خارج السرد لايصيبها الكائن الذاتي التخييلي، وخصوصا انتقال اللغة والتوسع بزحافاتها في المعاني المعتمدة، والكائن التخييلي لايصف نفسه بالاختلاف فقط، بل يعمل إلى جانب المحسوس الجزئي، لذلك ينقل بعض الأحداث الشعرية والحقائق ومرورا بالمساحة التخييلة يعطي للنص ميزة القوة والمواجهة للمتلقي الذي ينجر خلف هذا العالم التخييلي..

تقف الشاعرة السورية مع الكائن التخييلي في بعض نصوصها، وتجعل من الكائن باستقلالية تامة، لتوهم المتلقي بأن هذه المغامرة هي مغامرة طبيعية وما تبحر به من خلال انتقالات للذات المتحولة، ومن خلال استقلالية الذات المتحولة نحو المساحة التخييلية فهي تعيش ماوراء الواقع ولو بالشكل الجزئي، لكن مسلكها يؤشر ويشير نحو هذا المساحة التخييلية المهيمنة..

_ لمَ الريح ترخي قلوعها بعد طول انتظار ؟

= لأنها غادرة .

_ لمَ الشمس تأوي لعشها عند المغيب ؟

= لانها امرأة شرقية .

_ لمَ الطائرة تزمجر وهي بلا روح ؟

= لأنها عاهرة .

_ لمَ للثلج هطول منغم ؟

= لأنه كفن .

_ لمَ الحياء زينة المرأة الشرقية ؟

= لأنها كاذبة .

_ لمَ أنا بعيدة وأنت تعدُّ النجوم ؟

=لأنك أفعى .

من قصيدة : أنا وهو – سهى سلوم

إنّ نقل الواقعة الحياتية إلى المسلك التخييلي يضيف بعدا ومنشطا للنصّ، ويؤدي مهمة علائقية مابين البعد الداخلي للكائن التخييلي والبعد الخارجي للكائن الواقعي؛ تضيف هذه العلاقات على أن الكائن التخييلي يعيد انتاج المعاني مرة ثانية ، فتمتلك من التأويلات الأوسع وما كانت عليها بشكلها المباشر..

_ لمَ الريح ترخي قلوعها بعد طول انتظار ؟ = لأنها غادرة . + _ لمَ الشمس تأوي لعشها عند المغيب ؟= لانها امرأة شرقية . + _ لمَ الطائرة تزمجر وهي بلا روح ؟ + = لأنها عاهرة .

النصّ مدجج بالأسئلة، والنصوص التي نشتق منها تراكمات من الأسئلة تؤدي إلى لغة فلسفية، وفي بعض الأحيان نتحفظ على الأجوبة، ولكن

صفة القصيدة التي اعتمدتها الشاعرة سهى سلوم تعتمد على سؤال وجواب، وهي صفة مقصودة بداية من أول محدة في مطلع القصيدة تم الاعتماد عليها.. حالات التشبيه ضمن نظرية الاستعارة اعتمدتها الشاعرة كوظيفة فعالة في الكشف عن المعاني المنقولة، لذلك فقد شبهت الريح بالغدر، والشمس بالمرأة الشرقية والطائرة بالعهر، إيمانا منها بأن الطيران لايوزع سوى الرعب مابين الناس..

_ لمَ للثلج هطول منغم ؟= لأنه كفن . + _ لمَ الحياء زينة المرأة الشرقية ؟ + = لأنها كاذبة . + _ لمَ أنا بعيدة وأنت تعدُّ النجوم ؟ =لأنك أفعى .

إنّ العالم الذي اختاره الكائن التخييلي استطاع أن يحوله إلى موضوعات متسلسلة، وكلّ جملة مثلت زاوية معينة من هذه الموضوعات، لذلك سمة التشبيه التي غطت القصيدة كانت العمل المعتمد كمركزية في المفاهيم المطروحة.. فقد شبهت الشاعرة الثلج بالكفن واعتمدت على دلالة اللون، وهو اللون الأبيض، بالإضافة إلى حالة البرودة التي يتحلى بها الثلج.. ولكن ذهبت في الجملة الثانية نحو الاستدلال، فقد اعتمدت على التصورات الذهنية والفرق بين المرأة الشرقية وامرأة أخرى دون أن تذكر ذلك، وقد اعتمدت واكتفت بحالة الإشارة وهي تشير إلى المرأة الشرقية فقط وحالة الحياء الظاهري، بينما داخليا فالحياء لاوجود له.. وفي الجملة الثالثة اعتمدت على الأفعى الصائدة، فالبعد التمثيلي وحالة التشبيه بين النجوم والمسافة التباعدية أعطت لوحة ومفارقات مابينها وبين الأفعى.. يقول ابن سينا في كتاب منطق الشفاء ص 18 : معنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم، ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أنّ هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أورده الحسّ على النفس التفتت إلى معناه – نقلا من كتاب سيميوطيقا التشبيه، للدكتور محمد فكري الجزار.

نصوص الشاعرة السورية

سهى سلوم

فداءات نبيذية

أيها الشهداء القديسين

شكراً لفدائكم

فقد صنعتم لنا مهنة الرثاء.

.

ابتهلُ إلى السماء

أن يربط قلبي

بحبل فدائك.

.

في ليلة ملّت الانتظار

أتاني مرسال مؤجل

موقع بفداء عينيه.

.

لا تفتدي رسومك العفوية

بقصيدة مصطنعة

خشية الأيقونة المزيفة .

قميصك النبيذي

أسكرَ شفتي

رقصتُ فداءً

لطائر الحياة..

كم جميل أن نعيش

قصص العصافير

والأجمل أن نفتديها .

أنا وهو

_ لمَ الريح ترخي قلوعها بعد طول انتظار ؟

= لأنها غادرة .

_ لمَ الشمس تأوي لعشها عند المغيب ؟

= لانها امرأة شرقية .

_ لمَ الطائرة تزمجر وهي بلا روح ؟

= لأنها عاهرة .

_ لمَ للثلج هطول منغم ؟

= لأنه كفن .

_ لمَ الحياء زينة المرأة الشرقية ؟

= لأنها كاذبة .

_ لمَ أنا بعيدة وأنت تعدُّ النجوم ؟

=لأنك أفعى .

24_ 7 _ 2012

لاءاتي المرسومة بعناية الموت

لا ترسمني بعد أن أموت

لأني لا أستطيع أن أشكرك.

لا تصادقني بعد أن أغفو

لأني لا أستطيع ان أحلم بك.

لا تغازل عيني بعد غيابك

لأن الملح الحار يسكن جفني.

لا تضع شاهداً على قلبي

لأن عينيّ شاهدتان عليك.

لا تصلِ علي صلاة الحاضر

فأنا في حضرة الغياب

أراك .

دائرة الفصل والمحسوس

لدى الشاعرة السورية

مريم مصطفى

الفصل بين الأشياء القائمة والأشياء مافوق الطبيعة؛ مفتاح شيّق يتسلح به الشاعر كي يكون جزءا من دائرة الفصل ويعلن تمرده على المألوف؛ فإثارة المشاعر المختفية تؤدي إلى انضمام الشاعر لدائرة يرسمها لوحده وقد تكون هذه الدائرة قد مرت بلحظة أو صدفة في الذات الهائمة حول الأشياء، لذلك وجلّ مانلاحظه أن الشاعر لايتأقلم مع محيطه الفائض بالحياة اليومية، فيبحث عن عالم مختصّ ومستوى تفكيره التخييلي أو مستوى الأحلام التي تنتابه دائما ليصبح كائنا كامن الاتجاهات بالبحث عن اللاعقلاني في ذاته العاملة.. فالهذيان مثلا والأحلام والتلقائية كلها تنقيبات وتداعيات خارج المعقول، وتكوين عالم تعبيري شعري من خلال هذه العناصر المذكورة، لذلك تتفاعل الذات مع الكائنات الجديدة والتي تظهر من خلال المكونات خارج المحدود؛ فالانتماء اللحظوي تسكنه شعرية المتخيل وتترجمه الذات خارج الواقع..

الشاعرة السورية مريم مصطفى تتمتع بحركة حسية من خلال الذات التي تعمل باتجاه النصّ الشعري وأدواته، لذلك فالمحسوس لديها، ذلك الكائن التفكري والذي لايتوقف بنقطة بالرغم من أن مما يحيط بها من متاعب الحرب التي فرضت على سورية؛ ولكن يبقى هاجس الحبّ ودائرة المحسوس بعمل ونشاط دائم في إيجاد مساحة لابأس بها مع النصّ المكتوب، فهي تقرأ نصوصها في الذهنية التي تنتمي إلى دائرة الأحلام، ومن ثم تترجم تلك المؤجلات على الورقة، إذن تملك الشاعرة نصين، نصّا عالقا في ذهنيتها ويحتاج إلى من يترجمه، ونصّا متواجدا على الورقة مع علاقة تامة بالنصّ المؤجل..

مريم مصطفى والاتجاهات النصّية

ماذا نعني بالاتجاهات النصية؟ هي الاتجاهات التي تهدم النصّ وتعيد بناء النصّ الآخر، فتأجيل النص يشكل جزءا من الهدم، وإعادة النصّ المكتوب يشكل جزءا من البناء، فطالما نحن مع الاتجاهات الآنية، فنكون قد ألقينا القبض على الماضي وتمّ تكسير البنى الماضوية، فالبنية الجديدة تكون علامة من علامات التجدد في لغة شعرية مستحدثة.. سنقف مع أحد نصوص الشاعرة السورية مريم مصطفى لمعاينة ولو الجزء اليسير من اشتغالاتها النصية..

القهر يقضم أصابعي
ويسيل دمع دمي!!!..
بعد أن اهترأت أوردتي التي تعبرها
عاصفة الصبر
تجاعيد روحي المتوارية
خلف قضبان صمتي
تلاعبت السنون بتاريخ ولادتي

من قصيدة: مناورة صبر – مريم مصطفى

بداية من العنونة ومن خلالها ندخل إلى المتن، حيث وجود المرسلة، والمرسِل، وكذلك المرسَل إليه، فعندما يتواجد المرسِل من الطبيعي سيكون المرسَل إليه غائبا، والعنونة كانت إشارة إلى النصّ الذي قادنا إلى ضمير المنفصل الـ (أنا) ولتكن هذه الـ (أنا) النقدية والتي تقف من خلالها الشاعرة لأن الذات تميل إلى المقرّب، وأقرب الأشياء من خلال جسدها هو تواجد (الشاعرة) لتبدأ من خلاله، والمتمثل بالـ (أنا) ..لو لاحظنا من خلال المقطع المرسوم أعلاه بأن الشاعرة اعتمدت

على تراكمات من الأفعال وبعضها الأفعال الانتقالية مما شكلت حركة قصدية في الجملة الشعرية والتي امتدت جملة إثر جملة ..

هناك عاصفة من الأحلام تمرّ بها الشاعرة، وهي تلك العاصفة التي تقضم الأشياء، ومن خلال التقارب الشيئي، لاحظنا أنها بدأت بأقرب محطة للوقوف بها وهي تشارك تخيلاتها وكيفية الانتماء إليها، وكأنها تهذي لنا بتلقائية كي ترسم انعكاسات المرآة المصقولة .. إنها لم تهشم المرآة كي تحصل على أشكال جديدة، بل هشمت الذات المعتادة كي تدخل بذات جديدة وتحصل على تعابير غير مألوفة..

القهر يقضم أصابعي + ويسيل دمع دمي!!!.. + بعد أن اهترأت أوردتي التي تعبرها + عاصفة الصبر + تجاعيد روحي المتوارية + خلف قضبان صمتي + تلاعبت السنون بتاريخ ولادتي

جسد المحسوس لدى الشاعرة السورية مريم مصطفى، كان القهر، وبما أنّ القهر يؤدي إلى الحزن، فإذن نمتلك الآن بعض الأشياء التي ترافق جسد المحسوس، ومنها : الغاية العليا.. حيث أنّ الغاية تتعالى على الجسد، لذلك شرّعت الشاعرة من خلال لغة الاختلاف بعض الصفات الإبلاغية، لكي تخبرنا عن عنف تواصلي بلغ غايته ومثلته بـ : تجاعيد روحي المتوارية.. والتي ولدت متعة الصمت؛ وبما أنه للصمت فراغه، فقد اعتمدت الشاعرة على تحسين ذلك الفراغ بعاصفة من الصبر، حيث جعلت القول الشعري متقدما على الحدث، لتسبق الحدث وتبلغ عنه من خلال اللغة الإبلاغية..

الآن
وقد أصبح عمري ألف ألف عام من الطعنات
وبعد أن ركعت أمامي جبال التعب
هاهي ذي تنحني
فأمتطي ظهر أحزاني

وأبحر في قارب أتلفه الموج
عليّ الوصول الى القمة
وأنا أجر عربة تحمل فرخا
لايعرف خطورة السقوط
إلى الهاوية
فهو لم يعتد صعود القمم

من قصيدة: مناورة صبر – مريم مصطفى

الإضاءة بين المسارات والمفاهيم العالقة في الذات، تخرج من خلال فعل المتخيل وحركته الضرورية في النصّ؛ فالمعيار الجمالي الذي اختاره المتخيل ليس ساكنا، وقد انتمى إلى فترة زمنية غير معقولة، ومن خلال عقلنة الأشياء هناك ضوابط موضوعية متواجدة خارج النصّ، ومن خلالها تمكنت قدرة المتخيل على الانطلاقة والالتجاء نحو اللامألوف وما يحتاجه النصّ الشعري الحديث..

الآن + وقد أصبح عمري ألف ألف عام من الطعنات + وبعد أن ركعت أمامي جبال التعب + هاهي ذي تنحني + فأمتطي ظهر أحزاني + وأبحر في قارب أتلفه الموج + عليّ الوصول إلى القمة + وأنا أجرّ عربة تحمل فرخا + لايعرف خطورة السقوط + إلى الهاوية + فهو لم يعتد صعود القمم

اللحظة التلقائية هي التي تتحكم في اللغة التي يختارها الشاعر، ومن خلالها يرسم تصاويره الفجائية حيث تثير الصورة الشعرية عجائبيتها بشكل مفاجئ بعيدة عن التوقعات، يقول بول أيلوار : الصورة تفكر نيابة عني.. وذلك لقوة دهشتها من جهة وقوة المعنى المفاجئ الذي تحمله الصورة الشعرية، وهي المساس الأول بين المتلقي والباث وما

يرسمه من صور تفاجئ المتلقي كمرسلة أو مشهد من المشاهد المعتمدة..

الآن .. وقد أصبح عمري ألف ألف عام من الطعنات، من خلال لغة الآن ندخل إلى الصور المتداخلة لدى الشاعر السورية مريم مصطفى، وهي تفاجئنا بمحطات لم نعرف سنتوقف بها أم لا، وهي بالذات أيضا وليدة لحظتها عندما كتبت من خلال حدس خلاق، ومن خلال هيمنة الجنون الخلاق على لغتها الشعرية التي خرجت من المباشرة لتطعّم قصيدتها بأشياء لا تخطر في الذات، ولم تخطط متى تكتب وماذا كتبت..

من خلال الوظيفة الدلالية التي اعتمدتها الشاعرة مريم مصطفى، لاحظنا أنها اعتمدت على مسمى واحد، مثلا بعض المفردات التي قادت المعاني عند تركيبها : طعنات، جبال التعب، ظهر أحزاني، قارب وموج .. الخ، واستطاعت أن تبين قصدية الموقف وماتنوي عليه وهي تعتمد اللغة السريالية في حصتها النصية الآن .. المعاني المحتملة متواجدة من خلال المعنى المباشر للمفردة، ولكن الذي غير محتمل هو تركيب المفردة وانزياحها إلى معاني مفاجئة غير محتملة، حيث تشكل وظائف دلالية جديدة، وتقتحم الشاعرة كلّ شيء مباشر ومألوف، لتشتغل عليه بتلقائية، وتلقائية الذات العاملة والتي لها الأثر الفعال في إيجاد البنى المخالفة والتي تميل إلى الملامح المحرضة للجملة الشعرية .. **((الصور إذن لاينبغي أن تكون موجهة من قبل الأفكار. ووظيفة القصيدة في ما يتعلق بالقارئ هي، حسب إيلوار : أن تهب الرؤيا. والمطلوب من القارئ المشاركة في الفعل الإبداعي بأن يستمد من نبع التداعيات الشخصية مورده الخاص من الفكر. ومن أجل منح القارئ حرية التداعي الذهني. لابدّ أن يكون هناك تكثيف للغة وقاسم أدنى من المعنى البين بذاته.. – ص 133 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة وإعداد : أمين الصالح))..**

لبوة أنجبت فرخا
أقسمت أن تعلمه
كيف ينحت منقاره
ليصبح نسراً
ويصل القمة كلما ازدادت الطريق وعورة

من قصيدة: مناورة صبر – مريم مصطفى

انتقالات الذات عديدة ومن انتقالاتها العاملة والتي تؤدي إلى الجنون الخلاق، الكتابة ماوراء الواقع، فالواقع أمامنا، وماذا يعني لنا، فإنه من المتكررات، لذلك نتجاوز الكثير من الأحداث اليومية والذهاب مع الذات إلى الأشياء غير المطروحة ومنها الكتابة السريالية والتي تؤدي إلى الجنون وإلى اختلافات لغوية وخلافات فكرية، يحاول الشاعر أن يتجاوزها ويعتبرها من الكوامن غير الظاهرة، فالصورة الشعرية المهيمنة على النصّ لاتحتاج إلى تفكر عميق، بل تحتاج إلى تلقائية فجائية حيث تولد من خلالها المعاني العجائبية، ويكون لفعل المتخيل تأكيدات وعلاقات جديدة، ففي كلّ نص يجدد علاقاته، وفي كلّ نصّ هناك ذات جديدة قادرة على الخلق وإيجاد المعاني غير المتكررة لتبهر المتلقي وتجعله بحيرة، ومن هنا نقيس الثقل الشعري في النصّ الواحد، ومدى إمكانية الشاعر على الانتماء التصوري والتصويري..

لبوة أنجبت فرخا + أقسمت أن تعلمه + كيف ينحت منقاره + ليصبح نسراً + ويصل القمة كلما ازدادت الطريق وعورة

اقتحم المتخيل المجالات والحالات الدائرة حوله ومنها عنصر المحسوس، ليبني مشهدا من طراز آخر يؤدي إلى مساحة من مؤثرات الفعل المتحرك ماوراء الواقع، لذلك فالشاعرة مريم مصطفى اصطفت إلى جانب اللغة السريالية بأثر فني له علاقة مع الممكنات وكذلك

علاقات جديدة مع غير الممكنات، أي أنها خرجت من الممكن إلى اللاممكن. فالتحولات التي اعتمدتها، تحولات جمل متواصلة وهي توظف تراكمات من الأفعال ولكلّ فعل حركته الانتقالية من المعنى المباشر إلى التأويل، عبر المعنى العجائبي والذي ظهر من خلال عنصر الدهشة وكيفية حياكة المقطع الشعري المؤول..

الشاعرة السورية مريم مصطفى، تمتلك جرأة كتابية خارج التجريب، فهي بحارة لاتوجهها البوصلة، لأنها تعرف دهاليز البحار، وتعرف أين يكمن الضباب، وتعرف كيف تقود سفينتها وتنقذ الأسماك من الغرق..

مناورة صبر

مريم مصطفى – سورية

القهر يقضم أصابعي
ويسيل دمع دمي!!!..
بعد أن اهترأت أوردتي التي تعبرها
عاصفة الصبر
تجاعيد روحي المتوارية
خلف قضبان صمتي

تلاعبت السنون بتاريخ ولادتي
الآن
وقد أصبح عمري ألف ألف عام من الطعنات
وبعد أن ركعت أمامي جبال التعب
هاهي ذي تنحني
فأمتطي ظهر أحزاني
وأبحر في قارب أتلفه الموج
عليّ الوصول الى القمة
وأنا أجر عربة تحمل فرخا
لايعرف خطورة السقوط
إلى الهاوية
فهو لم يعتد صعود القمم
لبوة انجبت فرخا
أقسمت أن تعلمه
كيف ينحت منقاره
ليصبح نسراً
ويصل القمة كلما ازدادت الطريق وعورة

مريم مصطفى ...سورية

حركة المحسوس الذاتي في نصوص

الشاعر السوري معروف عازار

لاشيء خارج الذات، عندما نخرج من الذات ونعود إليها، وهنا نقصد مسيج من العلاقات نعتمدها وتتكون بوسائل عديدة ومنها حركة المحسوس والمتخيل، ومساحة الخيال التي تعتمدها الذات بنقل الحقائق والاعتناء بها كشطور شعرية للدخول إلى التخيّل الذهني؛ وعندما نكون مع الحدث، وبمثابة الحدث صورة انعكاسية يتم تشكيلها والغور في لغتها كحالة منقولة أو ابتكار تم إيجاده، أو بعض الأشياء والمواضيع التي تشكل التجارب والتي يتم إداركها من خلال المحسوس.. ولم نضع حركة المحسوس بصندوق مغلق، بل هو حالة جمالية منفتحة تحوّل البيئة المحيطة بالباث أولا، ونحو العالم أجمع ثانيا.. وبما أن الذات ومن حولها المعاني والتي تشكل عوالم بذاتها، فهي تختار محسوسها من خلال عالم متقرّب لها لكي يعكس تلك الاتجاهات نحو النصّ والنصية.. ومن خلال هذه الرؤى نستطيع أن نميز بين النصّ واللانص، بين النصّ وحركته التفاعلية، وبين اللانص والذي يعاني من الجمود، وهدمه من المحاسن التي يعتمدها الباث على أنّ النصّ وحدة مستقلة على اختلاف البنى المكونة له..

إنّ قوة الذات هو جعل العالم الذي تختاره قوة نقيض الأشياء، لذلك تنفرد بالممكنات؛ وهي الوسيلة على تطويع المادة والأشياء برغبة العالم المادي وتطويعه للذات، لكي تتمكن الذات من اختراق كلّ ماحولها وخصوصا أنها تطفو على عوالم عديدة.. ومن هنا ينساب العالم الذي هي فيه بالفعل التواصلي؛ عندما ندخل إلى التفاعل الخطابي، والذي يشكل بؤرة حتمية ونحن نطرق قطب الدلالة اللفظية (وقد قسموها حسب المنهج القديم إلى ثلاثة أقطاب، ولكن وبما نحن مع الحداثة فنكتفي بالقطب الدلالي والذي يشكل الأهمية مع حركة النصّ الشعري).. فأدوات التفسير التي تتجه بوسيلتها الذات لكي تتحرك كمحسوس تفاعلي مع العالم الخارجي نستطيع أن نجمل بعضها وذلك لضيق المساحة التي نحن فيها :

لحظة التقرير الذاتي؛ حيث يتحول العالم، من عالم سلبي إلى عالم مكتشف من جديد.. لذلك أقول دائما وراء كلّ نصّ جديد.. ذات جديدة ..

تحطيم العالم مع معانيه، وخلقه من جديد، باعتبار الشعرية هي حالة هدم وبناء..

قدرة المحسوس على أن العالم الذي فيه، هو الرغبة الحقيقية للتعامل معه..

ومن خلال هذه النقاط الثلاثة(وهناك الكثير من النقاط نستطيع أن نعوم معها، كاليقظة مع قدرات المحسوس وتفاعله الدائم.. لكننا نكتفي بهذا القدر الممكن)، ونذهب مع التحولات الذاتية والسيطرة على الذات الجديدة من خلال حركة المحسوس أو آثاره التي يتركها هنا وهناك.. سنكون مع بعض نصوص الشاعر السوري معروف عازار.. الشاعر الذي يكتب ببطء وهدوء تام، وهو لايلتفت نحو عوالمه؛ إلا في التغذية واتجاهاتها الشعرية؛ لذلك عندما يعتمد على تشييد ذاته الجديدة وهدم العالم الخارجي؛ نلاحظ كأنه اكتشف وعيا ذاتيا آخر، إلى جانب ذاته المتحولة..

تعالي
نجمع المجرات في فنجان قهوةْ
ونعبر المحيطات معاً
في عنق زهرة
نمارس الرقص
سراً
وجهراً
نحرّضْ وجع النايات
لسلام قبلةْ

تعالي
هذا المساء
أو أي مساء
حتى ولو كان المساء الأخير
من عمر المجرة

من قصيدة: دعوة – معروف عازار - سورية

نميل إلى فعل القول الممكن، حيث يجرّنا إلى قول الممكن ضمن الممكنات المتاحة لدى الشاعر السوري معروف عازار؛ لذلك فالسعادة الشعرية، سعادة الجملة التواصلية التي تقودنا نحو التصوير الذاتي؛ ومن خلال المشهدية الشعرية اللامشروطة، نلاحظ بأن الشاعر مع المتعة اليومية في نقل التصورات الذهنية قبل أن يقرأ الذات كعامل محسوس يؤدي إلى جمالية المتن..

تعالي + نجمع المجرات في فنجان قهوةْ + ونعبر المحيطات معاً + في عنق زهرة
نمارس الرقص + سراً + وجهراً + نحرّضْ وجع النايات + لسلام قبلةْ

إنّ التحقق الذاتي بمقتضاه يجرّنا إلى توجهات عجائبية دون أن يميل الشاعر إلى علامات مرسومة، بل هناك المعاني الممكنة والتي استنتجها من لحظة الوجود الذاتي عندما تتغير نحو عالم تختاره لكي تغور بين استلهام المعاني والتفكر الخلقي.. لو أخذنا الفعل تعال؛ فسوف نلاحظ أنه من الأفعال الانتقالية بمعنى المجئ، ويشكل الفعل في بداية الجملة الامتدادية بشكله المنفصل، حيث يكون بؤرة العمل الدلالي الذي فكر به الشاعر وهو يمنحنا الثقة للدخول إلى صوره الشعرية الامتدادية لتكملة الحدث الشعري المرسوم للمتلقي..

اعتمد الشاعر على أفعال بصيغة الجمع : نجمع، نعبر، نمارس ونحرض.. وكلها تعني من الأفعال الانتقالية التي تؤدي إلى دلالتها في المعاني، وبينما خلط صيغة الجمع على صيغة المفرد، استطاع أن يدخل مع اللغة والخطاب كعلاقة جدلية..

تعالي + هذا المساء + أو أي مساء + حتى ولو كان المساء الأخير + من عمر المجرة

نلاحظ بأن الباث، يميل إلى تجربة اندماج عالم الذات بذاته، لذلك فحركة المحسوس لديه حركة من زاوية، حركة الوجود الشعري، ليغذي نصه بالمفردات المركبة والتي تتوالى المعاني من خلالها..

لابد من تحليل عبر مرجعية الشعر لنستطيق لغة النصّ التي اعتمدها الشاعر معروف عازار، فاللحظة الحسية وحركة المحسوس بهذا الاتجاه تطرق أبواب الذات عادة، ليتكون لدينا الماهوي من الكلّ، وهذه علاقة نوضعها في إطار الجماعة، لذلك عندما اعتمد الأفعال بصيغة جماعية، فقد أراد أن يشرك الآخرين معه بنفس الذات مع حركة منفردة للمحسوس..

1–
يصدف أن ذات مره
أقمتُ في دمي حفلاً شهياً
وتركت شالك
وعطرك
وأخذت من عمري البقيه

2–
يصدف أن ذات مره
زرتني....

هل كان حلماً عابراً
أم ترى
لا زال للحلم بقيه ...؟

من قصيدة : مصادفات - معروف عازار - سورية

من خلال المشهد الشعري لدى الشاعر السوري معروف عازار وحركة المحسوس؛ نلاحظ بأن المحسوس في الذات، يلتزم بالموضوع ولكنه يرفض الخضوع له..

وإنه؛ يتمرّد على المعاني ولكنه يعلن اندماجه فيها

يرفض الماضي، ويتكئ على الفعل الحاضر، ويتفاعل مع التفكر الذهني، ويحضن نتائجه التي تؤدي إلى الفعل الشعري..

1ــ = يصدف أن ذات مره + أقمتُ في دمي حفلاً شهياً + وتركت شالك + وعطرك + وأخذت من عمري البقيه

هذا المحسوس الذي ينادي بالاحتراق الداخلي، لايرى أمامه غير حفلة شواء في الدم، ومن خلال نوعية الاحتراق نلاحظ بأن المشهد الشعري أصبح ضمن دائرة المحسوس الذي آمن بالاختلاف، وآمن بالتسبب ونتائجه التي أدت طبيعتها الاحتراقية، مما بدت لنا الكتابة تحكمية للذات ومفتوحة أمام المحسوس وعلاقته بالذات والعمل نحو الاتجاه الممكن في الصيرورة الشعرية..

2ــ = يصدف أن ذات مره + زرتني.... + هل كان حلماً عابراً + أم ترى + لا زال للحلم بقيه ...؟

الصدفة: مايعرض عرضا دون اتفاق مسبق، لذلك كلّ ماصادف الشاعر من الممكنات التعبيرية ومن خلال الحدث الشعري؛ يرجعنا نحو تلاوة

فلاش باكية أيضا، وهي تلاوة تذكرية، عكسها الشاعر للزمن الحاضر، أي أصبحت الكتابة، كتابة آنية، لأن الذات لاتكون في زمن فلاش باكي عند النصّ المكتوب، بل تتحول من حالة تذكرية إلى حالة آنية فعالة مع فعل المستقبل الكتابي.. فالفعل زار، من افعال الماضي الحركي، وقد قصده الشاعر ليصبح تعبيرا آنيا، وخصوصا أنه تطرق إلى الأحلام، والأحلام عندما نذكرها فهي حصيلة مامضى، وليس حصيلة حلم قادم لم يدخله الشاعر.. لذلك فالمعاني معكوسة مابين الماضي وفعل الحاضر ضمن الممكنات التي ذكرها لنا الشاعر..

لاتحتفظ الذات بالعمل الماضوي إلا من خلال التذكر، وهذا السلوك يعتبر قدرة معرفية على تجاوز القدرات الماضوية للذات، لأن الجديد يزيل القديم، وتبقى منشغلة بكل ماهو خارج المألوف وخصوصا إذا اتجهت نحو نصية النصّ الشعري لاتمام خصوصيته الفنية..

3–
يصدف أن ذات مره
زارني العشق
وكنت....
طوال الوقت أشهى من شهيه

4–
يصدف أن...

ليكن...
أنت عمري
فدعي للتفاصيل البقيه

من قصيدة : مصادفات - معروف عازار - سورية

مادام جسد النصّ يشكل لنا بنية ديمومة لاينتهي بعلامة، فإنه يشكل الإبداع الأنطولوجي في العالمين الموضوعي والواقعي، وفي كلتا الحالتين يعيد صياغة الدلالات حسب رؤية الذات واندماجها التحولي في وضعها الجديد.. وتشكل حركة المحسوس إحدى العلاقات في التغيير الآني مابين الممكنات التي يميل لها الشاعر عادة، حسب الرؤى المأخوذة من قبل الذات الشاعرة..

3ــ = يصدف أن ذات مره + زارني العشق + وكنت.... + طوال الوقت أشهى من شهيه

ملازمة الحالة التي داهمته؛ حيث اعتنى بمعاناة القول، ونتجت عنه الحالة التفاؤلية والتي كانت من خلال الحضور الذاتي التفاعلية مع الحدث التذكري.. ومن مثل هذه الحالات يكون فعل الممكن في حالة الماضي وخصوصا أنه وظف الفعل الماضوي (زار)، ولكن يبقى فعل القول، من الافعال الآنية لأن الذات تفالاعلاتها في وقت حاضر وليست ماضوية..

4ــ = يصدف أن... + ليكن... + أنت عمري + فدعي للتفاصيل البقيه

الشاعر السوري معروف عازار، حاول أن يجد حالة مستقبلية دائمة، ولا يتوقف في حالة من العشق وفي زمن قد مضى، بل ديمومة الحدث الشعري لاتنفك من التماسك والدعم المتبادل مابين الطرفين، وطالما لدينا حالة من العشق، فتشخيص الطرف الثاني بجنس أنثوي، أي نحن أمام امرأة ورجل لهما استبدالات وإثارة واضطراب، لذلك حلّ القول الشعري التعبيري محلّ تلك الخصائص المتعددة والتي بيّنها من خلال النصّ الشعري وما آلت له أدواته الكتابية في فنّ النصّ والنصية..

المرفأ خال..
المراكب تلفها النجوم..
وحدها النوارس تصفع وجه الماء
ووحدي أتأمل صخب البحر

لجوجٌ هو البحر مثلي
كقطيع ثيران محاصر
ووحيداً أقرأ انكسار تضاريس الكون على وجهه

قصيدة : يابحر - معروف عازار - سورية

عندما يكون العالم محصورا بمساحة البحر، فهذا يعني إنّ البحر فضاء لعالم آخر، لذلك فالمنظور الشعري نحو العالم الجديد وتكويناته، سيختلف من خلال المعطيات والفروض التي تؤديها في ديمومة القول الشعري للذات المتداخلة مابين عالمين..

المرفأ خال.. + المراكب تلفها النجوم.. + وحدها النوارس تصفع وجه الماء + ووحدي أتأمل صخب البحر

الرؤية هنا، رؤية انفتاح الشاعر نحو نصّه المرسوم ونحو تكوينات جديدة للعالم الذي بحوزة الذات، حيث أن المحسوس لم يكتف بمكون واحد، فراح يبحث عن مكونات أخرى ومن خلالها، من الطبيعي تظهر معاني جديدة قد تكون عالقة في الذات، أو بحثت عنها واستوطنتها فأعطت الجزء منها.. فالتأمل، تأمل البحر، زائدا تأمل الشاعر وهو يدخل فضاء البحر من خلال طقوسه المتاحة..

لجوجٌ هو البحر مثلي + كقطيع ثيران محاصر + ووحيداً أقرأ انكسار تضاريس الكون على وجهه

وجه البحر؛ أمواجه، فالاستعارة هنا هي استعارة مكانية، مكانية البحر المنظورة من قبل الباث، لذلك يصعب علينا توجيه الإدراك الداخلي نحو الخارج، فالظاهر أمام المتلقي هو أمواج البحر ولونه الذي يميل إلى الزراق في بعض الأحيان، أما أسرار البحر والبواخر التي تبحر على سطحه ومعاناة المراكب والصيادين فلها حصة وتفسيرات أخرى، ونستطيع جمعها بعالم كوني مستقل، وذلك ما يدور من دواخل البحر إذا ما لجأنا إلى باطنه..

عندما نرى الأشياء، فالأشياء هي ذاتها في هذا العالم التكويني، ومن خلالها نلاحظ بأن الزمنية ذاتها، تتغير بشكلها المألوف، ومن المألوف نتخذ نقطة أولى لكي نحرك الرؤية نحو الشيء، وتبتكر من اللاشيء، وهذه مهمة الباث عادة، عندما يميل نحو التحولات الذاتية بواسطة المحسوس، فالشيء الذي يراه يختفي في الذات، ويتحوّل إلى عنصر آخر، والعنصر الآخر هو اللامألوف وتوظيفه في النصّ والنصية، فالرؤية، رؤية واضحة تماما، والحركة هي التي لانستطيع على رؤيتها، ولكننا نستطيع إدراكها..

الشاعر السوري معروف عازار من الشعراء الذين يميلون إلى لغة الصمت، ولغة الصمت لديه توجهاته الهادئة نحو وطنه الأول سورية، وموطنه الثاني العالم؛ إذن نحن معه عندما تكون الرؤية شمولية في هذا العالم المتنقل بين الحين والآخر..

الشاعر معروف عازار - قصائد

دعـــــــوة

تعالي
نجمع المجرات في فنجان قهوةْ
ونعبر المحيطات معاً
في عنق زهرة
نمارس الرقص
سراً
وجهراً
نحرّضْ وجع النايات
لسلام قبلةْ
تعالي
هذا المساء
أو أي مساء
حتى ولو كان المساء الأخير
من عمر المجرة

يا بحـــــــر

المرفأ خال..
المراكب تلفها النجوم..
وحدها النوارس تصفع وجه الماء
ووحدي أتأمل صخب البحر

لجوجٌ هو البحر مثلي
كقطيع ثيران محاصر
ووحيداً أقرأ انكسار تضاريس الكون على وجهه

مصـــــا د فــات

1–
يصدف أن ذات مره
أقمتُ في دمي حفلاً شهياً
وتركت شالك
وعطرك

وأخذت من عمري البقيه

2–

يصدف أن ذات مره
زرتني....
هل كان حلماً عابراً
أم ترى
لا زال للحلم بقيه ...؟

3–

يصدف أن ذات مره
زارني العشق
وكنت....
طوال الوقت أشهى من شهيه

4–

يصدف أن...

ليكن...
أنت عمري
فدعي للتفاصيل البقيه

تقنيات الأنا بين الوعي واللاوعي

في نصوص الشاعرة الفلسطينية

منى العاصي

يُبحر الشاعر عادة من خلال الذات المتحولة والتي تصبح ذاتا نصية خارج الوعي، لذلك صنفوها بالذات الشاعرة، فالتحفظ اللغوي في النصّ الشعري الحديث من المكونات الأساسية التي تعتمد الانزياحات والاختلافات؛ لذلك وفي غمرة الوعي واللاوعي، فالنصّ يمتلك ذاته، وهو لايفسر توافقه في الشأن الثقافي مع الأنا الفاعلة في النصّ.. فالتجربة الحياتية والتجربة الحسية وبالتالي التجربة الشعرية، كلها عناصر تشكل عناوين دالة من خلال الممارسة النصية وكيفية التعامل مع النصّ الشعري ليمتلك تلك المخاتلات الفنية والتي يعجز عنها الآخر مهما حاول الدخول إلى القصائدية..

نتطرق إلى الجسد الغريب في الذات، وهو الجسد العائد لذاته، فالجسد القصائدي يحوي الذات لذاته من خلال عنصر التصورات الذاتية، لذلك كلّ ممارس للنصّ لايحمل خزائن من ذاته (التصورات) يبتعد عن ظواهر التحويل النصّي؛ وكذلك عنصر الخيال الذي يؤسس الذات لذاتها، لتظهر الأنا كتجربة حسية داخلية بالتخيل والتخييل أثناء التطورات التحويلية من النصّ إلى الذات، ومن الذات مرة أخرى إلى النصّ..

عندما يكون ينتمي الشاعر في حياة مألوفة، يختلف عندما ينتمي إلى اللامألوف، فالحياة العادية هي مألوفة لكلّ شخص مهما كانت درجات تواجده في الحياة اليومية، بينما في الشعرية هناك مكونات حياتية مختلفة تماما ينتمي الشاعر إليها بحكم منظوره اللامألوف والعيش ماوراء الواقع.. ومن خلال هذا العالم الجديد واختراقه من قبل الذات المألوفة من الطبيعي سوف تجد طبيعة جديدة، فهي المؤسس الأول والذهاب نحو التفرد الذاتي لكي تعوم بعالمها الخاص وتبتعد عن الوعي المألوف وتكون ذاتا معتمدة على اللاوعي وكيفية الانتماء إلى العجائبية وتنفرد كملكة متخيلة تتجه نحو النصّ الشعري دون الاعتماد أو طرق أبواب ذوات الآخرين، فتكون حقيقة فاعلة تبني جسور التواصل العلائقية..

وبما أنّنا مع الشاعرة الفلسطينية منى العاصي، فسوف نكون مع مسلك مهم ضمن مسالك عديدة في اتجاهات النصّ الشعري الحديث، وذلك بما تخبرنا به نصوص الشاعرة منى العاصي؛ وهي تقود المتلقي مع المعاني المتفردة لكي تثبت حضورها الفعال في النصّ والنصية..

لذلك سنطرق باب : جدلية الصورة التصورية

إذا امتلك الشاعر الخيال والذات غير المألوفة، امتلك الإدراك الاستعاري والتصوري في تشييد النصّ الشعري بميزته الجديدة، ولكن هذه الاتجاهات ليست غريبة على الشعراء، فالقدرة التصويرية للذات تختلف من شاعر إلى آخر، ومن صورة شعرية حادة إلى صورة تقليدية لاتفي بغرض الإبداع..

ما من جدار

في الجوار .

ما من شيء سوى

غياب يهز الوقت

ما الوقت؟

إذ تعرف العتمة

عن ظهر قلب ظلماتها

وتناور

من قصيدة : ما لا يزال ينعتق – منى العاصي

ترى الشاعرة الجدار في الذات، تراه واقفا، وتراه في العين غائبا، ليس موضوعنا رؤية الجدار، ولكن لكي أدخل إلى دفتراللاوعي الذاتي من خلال تشييد النصّ؛ حيث أنّ الرؤية من مهام التشييد الذاتي وتقبله كمهمة خيالية تبحر الذات من خلالها وكذلك البصرية وعلاقتها مع الذات والتقديرات التي ترسمها..

ما من جدار + في الجوار . + ما من شيء سوى + غياب يهز الوقت + ما الوقت؟ + إذ تعرف العتمة + عن ظهر قلب ظلماتها + وتناور

تميل الشاعرة إلى المتغير والمختلف، فالمتغير منظور أولي بتغيير الأشياء والرجوع إليه ثانية، والاختلاف، ماتقدمه الشاعرة من اختلافات لغوية لإيجاد وقفاتها في النصية وبعض المخاتلات التي تؤدي إلى صفحة التضمين للمعاني، حيث تؤدي المهمة نحو التأويل ومن ثم الاستدلال؛ فعندما نفت تواجد الجدار، بينما يشكل الجدار حالة مادية منظورة بالبصر والبصرية، في نفس الوقت نفت الأشياء أيضا، وكلها تنتمي إلى المادة، بينما ذهبت إلى الوقت أي الحالة الزمنية، فاستدعت اللغة الإبلاغية لتبلغنا عن : العتمة، القلب والتناور، فخرجت الشاعرة مع الزمنية لتنتمي إلى المكان أيضا.. ومن هنا أخذت تعالج وقفاتها النصية من خلال الأشكال الدلالية المرصودة.. فكانت الشاعرة الحاكي: الفونوغراف " phonograph " بينما جذبت المتلقي كمحكي ضمن الشواهد التي أوجدتها في بديل للمتلقي...

ما الغفلة؟

إذ ينزل حزن مدلل

على درج البال

لا يقول شيئا

غير أن زهرته تشق مع أصولها

سياج القلب

لم يقطفها من قال

سأعود

من قصيدة : ما لا يزال ينعتق – منى العاصي

عندما ندخل إلى المنظور الذاتي، فالذات تصحح محيطها قبل كلّ شيء، وهي التي تعكس غرائزها محاولة الاندماج مع التصورات العائمة لكي تبني نسيجا جديدا في النصّ المقروء، وفيما بعد يطرح الشاعر ذاته كتصور تصنيفي وهي تجمع من حولها الجماليات والمعاني وتتدخل في الإدراك الحسي باعتبارها ذات مصححة لها أنماطا دلالية في النصّ المكتوب..

ما الغفلة؟ + إذ ينزل حزن مدلل + على درج البال + لا يقول شيئا + غير أن زهرته تشق مع أصولها + سياج القلب + لم يقطفها من قال + سأعود

ليس تعريفا للغفلة وما تطرحه الشاعرة منى العاصي وإنما هناك قطعة من الظنّ خارج الذات (كما أكد حول ذلك ديكارت)، فالشاعرة تميل إلى الديكارتية أكثر وهي مع الزمنية وتعدادها، لذلك يظهر نزوع الأنا حتى في مضامين الجمل المتواصلة والتي ترتبط معانيها باللاوعي التأسيسي في الذات، وبالتالي نكون مع مرجعية الأنا الظاهرة في معظم نصوصها الشعرية والتي اعتمدت على التشكيل الخطابي..

(إذ ينزل حزن مدلل)، من خلال هذه الجملة الامتدادية؛ فالحزن يلازم الأنا، ونزوله (على درج البال)، فالفطنة هنا، فطنة ظنية بأن الحزن يرافق البال وله اشتغالاته التي تعني الحزن أيضا.. وهنا لاننسى أصل

القول الذاتي وأصل القول الشعري والرجوع إلى الحالة الرؤيوية للنصّ؛ إذ تكون بمفهومها الحداثي أي بمفهوم أستطيقي، ومن خلال هذا المفهوم نكون في منطقة الوعي الجمالي في نصوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي...

جدلية الصورة التصورية

ليس هناك أشباع في التصورات التي تنتاب الذات العاملة، ففي كلّ لحظة تأملية تحضر التصورات والتصاوير بمساحتيها الواسعتين، ولكن عملية تكثيف تلك الصور هي التي تأخذ صيغتها النوعية وترسلها إلى أسلوب دهشوي من طراز خاص؛ فالشعرية تحضر عادة، ولكن مايهمنا هو الثقل الشعري في النصّ وبنيته التراسلية مع بقية النصوص الأخرى والتي عادة تحضر تحت مسمى واحد (العنونة)..

جدلية الصورة الشعرية من خلال التصورات والاستعارات، يظهر بها التبيّن الفعال كعنصر مساعد للقول الشعري، بينما من جهة أخرى (طالما نحن مع المسلك الديكارتي) تظهر الفطنة الظنية لدعم القدرة الذاتية وعدم تبعثرها، فالتفكر الذاتي تفكرات ظنية نحو التأسيس قبل الهدم، فالصورة الشعرية التي من أسسها التصورات، لذلك فالتصورات تصحح ذاتها ولا تهدمها، إذن نحن في منطقة جدلية للصور المتعاقبة في نصوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي..

البرق الذي يلتمع في عيني
غيابك
الفراشات التي تغادر
جسدي

@

لا إخوة لاسمك
ملأت البئر
بدمهم
ولاحقت غيابك
وما وجدت قميصي
لأنفض عنه
أصابعي

من قصيدة : رصاصٌ حيّ - منى العاصي

يظهر التبين القصدي من خلال القول والقول الشعري، ويتعلق بجدل الأنا وعفويتها الشاعرية كإحدى تقنيات النصّ،، حيث تشكل عنصرا فعالا من عناصر النصّ الشعري، لذلك تتوجه نحو العنصر الجمالي وترفض القبح، بل لاتتأثر به باعتبارها بينة دالة تعوم بين النصوص في حالة الخلق الشعري..

البرق الذي يلتمع في عيني + غيابك + الفراشات التي تغادر + جسدي

لا أخوة لاسمك + ملأت البئر + بدمهم + ولاحقت غيابك + وما وجدت قميصي + لأنفض عنه + أصابعي

من خلال هذه الجمل الشعرية قد يتبين المعنى المخفي بحكم الوعي الذاتي للشاعرة، لذلك فإن الفطنة تشكل جزءا من المعنى السائد، فتتبين القصدية في النصّ، فالبرق الذي يلتمع في عينيها، وكذلك الغياب، زائدا براءة الجسد؛ كلها معاني بينت القول الشعري من خلال الوعي الجمالي، وبينما نحن في منطقة التبيّن القصدي، تنقلنا الشاعرة منى العاصي إلى موضوع الاستعارة وتأخذ من قصة النبي يوسف (ع) وحكاية البئر، كنصّ منفصل عن النصوص الأخرى، فقد استعارت

القصة من القرآن الكريم.. المهمة التي واجهتها الشاعرة منى العاصي؛ قيمة المعنى لتدخل بحوار ذاتي بين النبي يوسف، وبين لغة الأنا التي سخرتها، ونسبت القميص لها بالذات، وكلها لغة استعارية إبلاغية لمواجهة الرؤية الخارجية من خلال تصوراتها للبئر وتصوراتها في نسج الصورة الشعرية من خلال المقطع المرسوم أمام المتلقي..

كنا قتيلين
قبل أن نرتطم
بنافذة الغياب.

@

أمسّد جناح الليل
لتنام فيك طيور الغياب
كيف يغفو المصاب
بكل هذا النور

من قصيدة : رصاصٌ حيّ - منى العاصي

ترتبط الصورة في جدليتها عندما تُثار الأسئلة، وهي نتيجة من نتائج الخيال المحصور باللاوعي، فتحرير الذات يتم بشكل انفرادي، بينما التصوير الخارجي المتواجد في الطبيعة يعتبر حالة مظلمة أمام اللاوعي الذاتي، فتكون الذات محصورة بخيالها في تشييد الصور ، فالواقع المحسوس تتجاوزه الذات لتبدأ بواقعها الخاص بخطوات أولى حول تجربة الشاعر وتراكيب الصورة الكمية والكيفية..

كنا قتيلين + قبل أن نرتطم + بنافذة الغياب.

أمسّد جناح الليل + لتنام فيك طيور الغياب + كيف يغفو المصاب + بكل هذا النور

يرتبط المتبيّن كدلالة في الرموز التوظيفية؛ حيث ترسم منطوقا مناسبا في القول الشعري المكتوب، والمشهد التقطيعي لدى الشاعرة منى العاصي، عبارة عن صورة مستقلة تمتد مع الصور الأخرى، وهي توظف الممكنات المتابينة لتتوحد ضمن المتبيّن ومنظوره الشعري.. فقد أشارت الشاعرة في الصورة الأولى إلى القتل بعددية، وأشارت إلى النافذة والتي تؤدي إلى الغياب؛ هذه الخاصية مثلت وحدة المتبيّن وحركته المتوزعة على عدة أماكن، ومنها مكان القتل، ومكان الارتطام ومكان الغياب، ولكن الشاعرة تشير إلى هذه الأماكن من خلال الإيحاء وليس بشكلها التوضيحي، مما تلبسها بثقل شعري في المقطع النصّي.. بينما في المقطع الثاني تبين المتبيّن من خلال الممكنات التي عامت حولها، وقد رمزت إلى الليل ورسمت له أجنحة، ورمزت إلى الطيور وأعطتها صفة الغياب، وتوالت مع مصابها كحالة للمتبيّن الذي قصدته في التصوير القريب من صورتها الشعرية..

نثرت بذور الخراب في قبو أبي

ورفعت طرف ثوبي مرة

فأنجبت عشر نساء

من ضلعي.

جَهلت الظلال كلها

فاستعنت بأمي

كي لا تتوه الجهات

لي تسعة من الأبواب قالت

وماكنت بيتاً لأمسح غبار المفاتيح

كنت أغادر اسمي ببلاغة النحاة

أسمع صوت خطوات

فوق جسدي

كأني دليل المرارة ونشيدها

كأنني منى العاصي

من قصيدة : وجعٌ مستعار – منى العاصي

لقد اندفعت الأنا الداخلية حسب ماتحمله الشاعرة من آراء ومعتقدات وثقافة آنية، لكي تتجه نحو النصّ الشعري، وهي بطاقية اللامحدود، فهي تفسيرات وأسباب كافية مرسومة في الذهنية من خلال صورها المعلقة بها، حيث أدت مهمتها بعلاقات بين الأنا التي خصت الذات وعكستها في النصّ، وبين السمات التي ربطت الأنا بالبعد التصويري في اللغة ..

نثرت بذور الخراب في قبو أبي + ورفعت طرف ثوبي مرة + فأنجبت عشر نساء + من ضلعي.

جَهلت الظلال كلها + فاستعنت بأمي + كي لا تتوه الجهات + لي تسعة من الأبواب قالت + وماكنت بيتاً لأمسح غبار المفاتيح + كنت أغادر اسمي ببلاغة النحاة + أسمع صوت خطوات + فوق جسدي + كأني دليل المرارة ونشيدها + كأنني منى العاصي

عنصر التبيّن للأنا دمجته الشاعرة منى العاصي من خلال الضمائر المتصلة، فهي لن تجعله مستقلا وذلك لعلاقاته مع العناصر الأخرى،

ومنها : المحسوس وحركته الداخلية، والمتخيل بمساحته الخيالية، والاستدلال من خلال تكثيف الجمل الدالة على بعضها.. هذه العلاقات لها مدلولها بداية من أول وحدة إشارية تشير من خلالها في جملة النصّ الأول.. حيث البناء العلائقي مع المعاني والتأويلات اعتمد على صيغ من المفاهيم المتواصلة؛ فالمفهوم الأول الذي اعتمدته الشاعرة من خلال النصّ نسبة التكاثر بين الرجل والمرأة، وانتماء هذا التكاثر للرجل بالدرجة الأولى، فهو الذي يعتني بالإنجاب ونسبته إلى ضلوعه.. بينما تقودنا الشاعرة في النصّ الآخر نحو المرأة متمثلة بأمها وفي النهاية تبين حالة الاستدلال المنسوبة لاسمها بالذات (كأنني منى العاصي)، فعنصر التبيّن هو الذي اشتغل بالحالة الاستدلالية بين الجمل الشعرية المتواصلة، ومن خلال هذا المفهوم كونت علاقات مع المفهوم الأوّل، ونستطيع القول هناك نصان مندمجان مع بعضهما لاتفصل بينهما سوى المعاني، ومن ناحية التشكيل فقد فصلت النصّ الأول عن الثاني بواسطة النقطة والتي دلت إلى الوقوف ولو لحظة لكي نقرأ مايحوي النصّ الثاني..

إنّ التبيّن الحسي في نصوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي، نرفقه بتبيّن الأنا، حيث العلاقة القائمة، علاقة تجربة حسية في الشأن الكتابي، ومن خلال هذا المنظور استطاعت الشاعرة أن توصلنا إلى بعض التقنيات الكتابية والتي شملت المعاني والتأويلات أيضا؛ وخصوصا أنها توجه خصوصية الصيرورات بشكل تأويلي، لتنتقل من حالات لاواعية إلى حالات الوعي، وما الوعي الجمالي إلا برهنة واضحة في نصوصها المعتمدة.

نصوص الشاعرة الفلسطينية منى العاصي

ما لا يزال ينعتق

ما من جدار

في الجوار .

ما من شيء سوى

غياب يهز الوقت

ما الوقت؟

إذ تعرف العتمة

عن ظهر قلب ظلماتها

وتناور

ما الغفلة؟

إذ ينزل حزن مدلل

على درج البال

لا يقول شيئا

غير أن زهرته تشق مع أصولها

سياج القلب

لم يقطفها من قال

سأعود

ما الصمت؟

فصيح اليد في قبضة الغياب

ما اليد سوى غيوم سوداء تدني

أحد قال أحبك

منذ سنين

أحد يحيك أخيلة

ويتبع الصدى

رصاصٌ حيّ

البرق الذي يلتمع في عيني
غيابك
الفراشات التي تغادر
جسدي

@

لا أخوة لاسمك
ملأت البئر
بدمهم
ولاحقت غيابك
وما وجدت قميصي
لأنفض عنه
أصابعي

@

سرقني الغياب يا عنب
حتى دُقَّ عظم عظمي
سرقني

ولم تمتلئ هذي الجرار
سوى بالهبوب

@

كنا قتيلين
قبل أن نرتطم
بنافذة الغياب.

@

أمسّد جناح الليل
لتنام فيك طيور الغياب
كيف يغفو المصاب
بكل هذا النور

@

كلاهما غياب
فكيف يُطْعَنُ الغياب
غيابا
وتسقط
كل هذه الجثث.

@

ناقص قلبي الآن
وأنت
تفصّل هذا الغياب
حصاراً للفصول
كيف أعدّك
وأصابعي قليلة.

@

النبيذ
مغشوش
هذه الليلة
بدم غيابك

@

ترفّق يا سليل المسافة
وأنت تربيّ الغياب
على حرف هذا الجسد
ياااااا للتيه
سأمضي لهذا النصل الذي لا أعرف سواه
فالنار شبهة

@

يمر غيابك
على مصابيح المدينة
فيضيء قلبي بالمسافة

@

على باب غيابك
أتبادل الأنخاب
مع موتي

@

لو أنني أعرف
كيف يثمر دمي
خلف خطى غيابك
قلوباً ؟

@

أيها الكون الموحش
كغبار
أنا حيث يغفل القلب
عن قلبه
أنا في غيابه

وجعٌ مستعار

نثرت بذور الخراب في قبو أبي

ورفعت طرف ثوبي مرة

فأنجبت عشر نساء

من ضلعي.

جَهلت الظلال كلها

فاستعنت بأمي

كي لا تتوه الجهات

لي تسعة من الأبواب قالت

وماكنت بيتاً لأمسح غبار المفاتيح

كنت أغادر اسمي ببلاغة النحاة

أسمع صوت خطوات

فوق جسدي

كأني دليل المرارة ونشيدها

كأنني منى العاصي

المفهوم والتأويل والاستدلال

في قصيدة على خطى عليسة

للشاعرة التونسية هدى الهرمي

تختلف المفاهيم عن بعضها من خلال النصّ الواحد حسب القيمة الفنية لمعنى المعنى وحسب الحالات الاستدلالية التي تؤدي إلى صيغ جديدة بحكم الجمل التركيبية والتي تمتد على بعضها كحالة آنية، وحضور الفهم من خلال المفهوم المجهول، حيث أن المفاهيم للأشياء غير الواضحة، تحضر في النصّ لتقودنا إلى باطن المعنى.. فالصراع يبدأ بين الصمت والقول، وبين الصمت التفكري والقول الشعري، فيختلف المدلول عن بعضه بعضا بين جملة وأخرى، وذلك لحضور نسب المفاهيم أيضا، ويتدخل الاستدلال في المفاهيم من خلال الحجج التي يحملها مابين التصوّرات وشكل المنطق، حيث أن الاستدلال وجه من وجوه المنطق، لذلك يكون التفكير الاستدلالي بتقديم البراهين الاستدلالية والواقعية من خلال النصّ الشعري، ويكون الدفاع عن طريق القناعة وإقناع الآخر بالحجج الاستنباطية والاستنتاجية والاستقرائية؛ فتكون الاستقلالية كمؤشرات تقودنا إلى المهارات الفنية من خلال النصّ والنصية.. وبما أنّ اللغة من خلال نموها الشاعري تؤدي إلى النمو المعرفي أيضا، فالمكون الاستدلالي والتفكير به لايشكل عائقا لدى الشاعر عندما يقدم معرفته اللغوية في النصّ والنمو المعرفي الذي يشكل حالة من حالات الاستدلال ..

نمرّ على التأويل باعتباره رؤيا لذاته، فيمنحنا خصوصية النصّ، فالنصّ الشعري يخصّنا بما يعنيه القول، والقول من خصوصية الباث عندما يتلو بياناته الشعرية ليملأ سلالها بالسببية فينطلق من خلال التعبير التصوري والتعبير الشمولي وتعبير الواقعة في الحدث الشعري..

إنّ الشاعرة التونسية هدى الهرمي تقودنا بداية من العنونة إلى تجسيد المعنى والذي يبني علاقة مع جسد النصّ، حيث تكون الرؤيا، رؤيا نصية معانقة الرؤية التي تتحلى بها الشاعرة وهي تمنحنا الأسئلة وما تطرحه في التفسير الأولي للنصّ ومن ثم تأويل الممكنات.. فيصبح

التأويل بمنعى تعبير الرؤيا للنصّ الشعري الذي اعتمدته في الرسم والخلق..

لستَ عشقي صدفة

بل انعكاسٌ مخاتل

لحُلُمي المزروعَ

في لون الأصيلِ

في الضوء

والظلّ..

من قصيدة : على خطى عليسة – هدى الهرمي

تحمل الشاعرة التونسية الواقع كمعنى، وهي تنقله من الواقع إلى الذاتي، فيصبح فعل القول، كواقع عند القول، أي تقول ماتحمله من معاني نقلتها من الواقع التونسي، وخصوصا أنها تميل إلى امرأة بناءة اسمها (عليسة)، ومن خلال هذا الربط وعلاقة الذات بما حولها استطاعت أن توجد منظورها القريب والاشتغال عليه..

لستَ عشقي صدفة + بل انعكاسٌ مخاتل + لحُلُمي المزروعَ + في لون الأصيلِ + في الضوء + والظلّ..

مزجت الشاعرة هدى الهرمي الانطباعية العاطفية كمبدأ مع أهمية الخيال في الشعر؛ لذلك ومن خلال المشهد الشعري لاحظنا انعكاس مرآة الواقع على الذات المتخيلة، علما أنها لم تعش الفترة الزمنية التي عاشتها (عليسة) ولكنها حضرت معها كحضور أولي من خلال خيال الفلاش باك المنقب بمخزنه الموروث ..

فالعشق والمخاتلة واللون والظلّ، كلها مفردات مُختارة لعملية تركيبية لكي تستطيع أن توجد مايدور في الذات العاملة، وهي انعكاسات انطباعية أدت إلى علاقات مابين الذات وفعل المتخيل..

منذ نثَرتَ قمح أنوثتي

و قشّرت جلدَ عليسة فيّ

أستعير وجهي القديم

يعلوه السحر و الحكمة

وفدُ الربيع يسري في النبض

يطفو في المخيلة

ينساب حريرا

في خانة المنّ و السلوى

من قصيدة : على خطى عليسة – هدى الهرمي

لدي استعانة في الوضوح المتماثل وانقلاب المعنى من العلاقة الذاتية إلى العلاقة التخييلية؛ وذلك من خلال العضوي والمجرد، فالمجرد نتاج من النتاجات العضوية، والشاعرة هدى الهرمي، تقودنا إلى أعاد قياسية، لتعد عدتها مابين الأبعاد المتقاربة والأبعاد الذهنية الحاضرة..

منذ نثَرتَ قمح أنوثتي + و قشّرت جلدَ عليسة فيّ + أستعير وجهي القديم + يعلوه السحر و الحكمة

وفدُ الربيع يسري في النبض + يطفو في المخيلة + ينساب حريرا + في خانة المنّ و السلوى

أحالت الشاعرة هدى الهرمي النصّ إلى ذاته، وهي تتواصل مع البنية الداخلية من خلال الجمل التي بنتها بواسطة أدواتها التحويلية، فالمنظور الذي في الذات يختلف عن المنظور المتحول، ولكن من الممكن جدا دمجهما بمنظور واحد لنحصل على المفهوم الاستبدالي.. أي نبدل مفهوم الواقع بمفهوم الذات، فيتم صهرهما في غرفة الخيال التي تنحاز إلى الانزياحات اللغوية والتبدلات العاطفية وكذلك التقيد بشخصة الـ " أنا " غير الظاهرة، ولكنها ظهرت لنا عبر الأفعال المنسوبة للباث من خلال فعل المتكلم..

إنّ السحر والحكمة المنسوبة إلى الجهة المتقابلة، تؤدي مفعولها كحالة استدلالية كالآتي:

السحر والحكمة ⟷ الأنوثة + الوجه القديم

والواقع مرتد على الجمل التي اعتنت بالتواصل مع فعل – قول الآخر.. وفعل – قول الشاعر، فنحصل على فعل القول المبثوث للمتلقي من خلال المرسِلة ..

إنّ العلاقة الناتجة، هي علاقة لغوية، فعندما تنمو المعرفة، ينمو الفكر والتفكر، فاللغة بمفهومها عبارات قولية، تغطي على الفكر وعلى المعرفة.. ومن خلال المدلول تنطوي عليه علاقة الفكرة التي توظفها الشاعرة وهي تعتمد امتداد الجمل على بعضها ليستقرّ المعنى..

و فصل الإثارة كلّفنى

مغزى الأشياء التي أهوى

في ذهني طفلة تلهو

و أحلام تعلو

و قصائد موشاة بالسلم و الحرب

يذكراني...

من أكون غدا ؟

على متون الأرز طوقت يدك

بين النوم و الصحو

و أغنيات فيروز تصدح في المقهى

تلقنني نكهة الميلاد

و تعويذة الزيتون و النخل

من قصيدة : على خطى عليسة – هدى الهرمي

إنّ بناء المفاهيم في النصّ الشعري تؤدي إلى قيمة النصّ الفنية، فتظهر الدلالات خارج التشويش، وذلك بصورة ذاتية لها قيمتها وأبعادها عند النقل والترجمة والتقشف والتقليلية الزمنية التي لها مفهوم البناء الزمني لذات النصّ، حيث يتم تلبية الأفكار التي تدور في ذهنية الباث للتواصل، ونقلها إلى مستويات ناضجة خارج الاختلاف والتعارض؛ فيكون الإيمان الموحد بمفاهيم الشاعر دون الاتكاء على المكامن التشويهية التي قد تظهر إلى جانب المفاهيم الفكرية، فيكون أثرها من الآثار السلبية..

فالمفهوم الذي اعتمدته الشاعرة هدى الهرمي، وهي تنقل لنا بعض صفات شخصية نسائية (عليسة)، وتعكسها على حالتها كمدلول له قوته العملية في النصّ، وبناء على ما تؤمن به من جديد..

و فصل الإثارة كلّفنى + مغزى الأشياء التي أهوى + في ذهني طفلة تلهو + وأحلام تعلو + و قصائد موشاة بالسلم و الحرب + يذكراني... + من أكون غدا ؟

يكون النصّ ملحقا بعنوانه، ومن خلال جسد النصّ تظهر العلائق التحويلية في الاستشهاد والتلميح، ولايفوتنا بأنّ الشاعرة ترمز وتشير من خلال بعض الضمائر المتصلة والمنفصلة، أو من خلال الأفعال الانتقالية والتي لها حركتها بين الجمل الشعرية.. ومن خلال الفعل (أهوى) نلاحظ أنّ الشاعرة هدى تشير إلى الأشياء، وكذلك بعض الأفعال الأخرى مثلا: تلهو وتعلو، وهما فعلان حركيان انتقاليان، وتعتبر من أفعال الحركة الانتقالية في علم الدلالة..

إن مخزن الذاكرة للتذكر، بينما مخزن الفلاش باك، نعتبره مرجعية، أي الرجوع خلفا مع الذاكرة لتفحص مايتواجد بها، وعكسها على الذات العاملة والتي لها الشأن بالتدخلات في بناء العمل النصّي..

على متون الأرز طوقت يدك + بين النوم و الصحو + وأغنيات فيروز تصدح في المقهى + تلقنني نكهة الميلاد + وتعويذة الزيتون و النخل

تذكيرا بالعتبة الأولى كقاعدة تركيبية، فإن علاقة النصّ، علاقات تركيبية في البناء النصّي، فالقدرة البنائية للنصّ الشعري، تعتبر من شروط الإنتاج النصّي؛ وشروط الإنتاج هنا من خلال قصيدة الشاعرة التونسية هدى الهرمي، المفاهيم والمعاني وكذلك الإشارات والتمثلات والتصورات؛ وقد أعطت للحالة الاستدلالية مساحة من التجاوب بين الجمل الشعرية الامتدادية.. ومن خلال المعاني (بما أن الشخصية

المقصودة عليسة) قادمة من بيروت، فقد أشارت الشاعرة إلى فيروز، وإلى المقهى وإلى نكهة الميلاد وإلى الزيتون، وكلها تؤدي إلى حالات من الاستدلال، وجعلت الشاعرة ترتيب الجمل حسب التجاور والتحاور بينها وبين (عليسة)، حيث تقمصت شخصيتها وصفاتها وهي تؤدي حالات من التأثر في البناء النصّي..

على خطى عليسة

هدى الهرمي - تونس

لستَ عشقي صدفة

بل انعكاسٌ مخاتل

لحُلُمي المزروعَ

في لون الأصيلِ

في الضوء

و الظلّ..

منذ نثَرتَ قمح أنوثتي

و قشّرت جلدَ عليسة فيّ

أستعير وجهي القديم

يعلوه السحر و الحكمة

وفدُ الربيع يسري في النبض

يطفو في المخيلة

ينساب حريرا

في خانة المنّ و السلوى

و فصل الإثارة كلّفنى

مغزى الأشياء التي أهوى

في ذهني طفلة تلهو

و أحلام تعلو

و قصائد موشاة بالسلم و الحرب

يذكراني...

من أكون غدا ؟

على متون الأرز طوقت يدك

بين النوم و الصحو

و أغنيات فيروز تصدح في المقهى

تلقنني نكهة الميلاد

و تعويذة الزيتون و النخل

هناك شغف يتعاظم فيّ

يستلقي بين الأوردة

حتى يخرج من حبري

انت... و الشعر

نشيد الوطن

و شمس البلاد

منذ مائة قرن

هذه انا ...حفيدة عليسة

و انت فينيقي

من أرض الأنبياء

هدى الهرمي - تونس

الاندماج التصوّري في اشتغالات

الشاعر العراقي

قاسم سهم الربيعي

يجتمع في القصيدة نوعان من الجمال، الجمال الفلسفي والجمال التصويري.. فالجمال الفلسفي يظهر من خلال تصورات الشاعر العميقة، وهي بحد ذاتها جمالية تقودنا إلى البنى الصغرى والتي تتجانس مابين الجمل النصية، كزخرفة يُجيد تطريزها الشاعر، فيتحول الشاعر من خالق منظوري إلى حائك يتمسك بأدواته لكي يستطيع الوصول إلى المحدود الجمالي، هذا من وجهة نظر تفكرية فقط، ولكن ومن خلال الغور في معظم النصوص الشعرية نلاحظ أن الشاعر يتجاوز ذلك المحدود ويرسم التيه اللانهائي في المدارات الجمالية العائمة من حوله.. والمسلك الثاني (الجمال التصويري) من المسالك التي تعتمدها الشعرية من خلال الصور الشعرية الموظفة في النصّ، وهي التي تقودنا إلى جماليات المعاني وتصوّرات الشاعر من خلال المساحة الخيالية التي يعتنقها عادة، ويبادر الشاعر بطرق لحظته الشعرية والوقوف نحوها لكي يتحول من لحظة إلى أخرى، وهنا تتبين لنا البنى المعتمدة ومنها البنية اللغوية والبنية الصغرى والبنية الكبيرة والبنية الجمالية.. تعددية البنى لاتنتهي فها إذا توجهنا نحو اتجاهات النصّ الحديث، وربما تجتمع أكثر من بنية في القصيدة الواحدة، أو تكتفي القصيدة بأسس البنى التأسيسية لها ولا تتجاوزها..

من خلال النصّ والنصية في نصوص الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي، نبحر في الميزان المعرفي، وتعددية البنية الصغرى والتي تشكل أساسيات الخلق الجديد في اتجاهات النصّ الحديث..

هذيان يقظ : العنونة مغامرة تأويلية في عتبة النصّ الشعري، وعندما ننحصر في هذه المغامرة، سوف نكون مع المغامرة المحدودة؛ وهذه اشتغالات برؤية ضيقة، فالعنونة اتصال وديمومة لها استقلالها بداية من أول عتبة نصية، لذلك عندما تتكوّن علاقة مابين مغامرة النصّ الشعري ومغامرة العنونة، فسوف نكون بانفتاح تام نحو البنية الكبيرة والتي لاحدود لها، إذن ومن خلال العنونة نستطيع أن نغامر مع النصّ

كعلاقة جسدية، علاقة جسد الذات مع العنونة، وعلاقة جسد الذات مع الجسد النصي، ومن خلال هذه العلاقات توصلنا إلى نظرية الدمج، لكي نكون مع جمالية المعاني وتأويلها في النصّ الشعري الحديث..

تنقلب الصورة في الاختلاف، ووجه الانقلاب الذي يحدث أن نرى الأشياء ليس كما هي، فالألوان الطبيعية نخلطها مع ألوان الذات الكتابية، ومن خلال الذاكرة النصية ستختلف التعابير لتقودنا إلى تأويلات عميقة.. وهذا يعني أن التجريد بمنطقة الصورة الشعرية..

هَوَسٌ في هَوَسْ.

دوي صَمْتٍ يخترقُ

الوجدانْ..

يُزَلْزِلُ الأعماقْ.

عَسْعَسَةٌ .. تكادُ جدرانُ

الغرفةِ تطبِقُ على

جسدي .

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

الصورة تخبرنا عن هدم الواقع والبقاء على الجسد الذاتي؛ فإذا انقلبت جدران الغرفة، فسوف تشتغل الذاكرة الذاتية بشكل جنوني والخروج من الغرفة..

هَوَسٌ في هَوَسْ. = دوي صَمْتٍ يخترقُ + الوجدانْ.. + يُزَلْزِلُ الأعماقْ. + عَسْعَسَةٌ .. تكادُ جدرانُ

الغرفةِ تطبِقُ على + جسدي .

ومن هنا رسم الشاعر قاسم سهم الربيعي علاقة العنونة مع جسد القصيدة، فموضوعنا هذيان يقظ؛ وعند انتقاله إلى (هوس في هوس)، فمازلنا في منطقة الذات التي تحولت إلى ذات عاملة وتركت ترتيباتها اليومية التي تتعامل بها، مما رسم رسمة جديدة، وجسدا نوعيا قادنا من خلال الجمل الشعرية المتواصلة إلى البنية الكبرى كنصّ منفصل، وتم انفصاله بواسطة النقطة والتي دلت وحصرت المعاني بين هلالين..

حشرجةٌ تكتظُ في الحناجرْ.

أفراحُ وشموعُ الأهلةِ

تقوضُ أعمارَنا .

سنونٌ تُضَرِّسُنا بأنيابها..

تطحنُنا كالرحى .

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

الاندفاعات التصويرية وأنواعها تتعلق بالذات وأنواعية تواجدها في المناطق القابلة للتفكيك النصيّ، لذلك لو اعتبرنا أن الاندفاعة الأولى قد هيمنت من خلال وحدة تصويرية في الجملة، فستقودنا في طبيعة الحال إلى اندفاعات عديدة متواصلة، وتظهر مابين الذات العاملة وبين الذات البصرية التخييلية..

حشرجةٌ تكتظُ في الحناجرْ. + أفراحُ وشموعُ الأهلةِ + تقوضُ أعمارَنا . + سنونٌ تُضَرِّسُنا بأنيابها.. + تطحنُنا كالرحى .

يحاول الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي من خلال هذا المقطع أن يُظهر المعادلة التصويرية بين حالة الاختلاف اللغوي وحالة الذات كصيرورة أدائية تؤدي غرضها في الرسم والتصوير.. وعندما يميل الشاعر إلى حالة التشبيه نلاحظ بأن الجملة الموصولة مع المعنى؛ أعطتنا ميزة حياتية مأخوذة من بيئة الشاعر بالتسمية والتشخيص (تطحننا كالرحى)، وهي إضافة فعالة للمؤثرات التي تبناها في قصيدته الشعرية ليدفعنا أكثر ويخبرنا بأن بيئته بيئة عراقية لاحدود لها.. ومن خلال هذا التقييم اليومي والعفوي في الرسم والتوضيح نلاحظ أنه يصنع فردوسا أنسانيا، بداية من جنوب العراق، ونهاية في العاصمة بغداد..

تُحلقُ ذاكرتي في سالفِ

الأيامْ..

حيثُ (صِريفةُ) أهلي المُتهَرِئَةُ

كثوْبِ العَوَزْ..

(الصوباطُ) و (مَهَفَةُ) أبي

ألتي تستجدي النسماتِ في

قَحَطِ القَيظْ.

(چاي خانة) (جابر)..

عبقُ الشاي المنبعثُ من

موقدِ الفحمْ..

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

تشير نظرية النصّ إلى النصوص اليومية المنظورة والمكتوبة، لذلك عندما رسم الشاعر قاسم الربيعي بعض المصطلحات اليومية، فقد شكلت لنا صيرورة تواصلية مع مفهوم النصّ الشعري ومسميات أهل العراق اليومية..

تُحلقُ ذاكرتي في سالفِ + الأيامْ.. = حيثُ (صِريفةُ) أهلي المُتِهَرِئَةُ + كثوْبِ العَوَزْ.. + (الصوباطُ) و (مَهَفَةُ) أبي + ألتي تستجدي النسماتِ في + قَحَطِ القَيظْ. + (چاي خانة) (جابر).. + عبقُ الشاي المنبعثُ من + موقدِ الفحمْ..

نلاحظ من خلال تجمعات الصيغ النصية والتي تكونت من البنى الصغيرة، لتنفذ إلى البنية التامة، بأن الشاعر وظف مسميات أهل الجنوب، وهناك بعض المسميات المشتركة في أنحاء العراق، ولكن ومن خلال هذه الدالة التي قادتنا، فهناك عدة دالات تؤدي إلى مفهومية النصّ لدى الشاعر قاسم سهم الربيعي.. فمفهوم النصّ إذا ماقادنا بشكل تجلي إلى محاولات لتبيان المسميات النظرية، يتحوّل إلى مسمى آخر ليعانق الحالات والمسميات القريبة من الباث.. لذلك تتجمع النصوص في حالة واحدة وتحت مسمى النصّ التام، ليتمكن الشاعر من الغوص أكثر في المسميات اليومية وعكس نوافذها.. وعندما نطرق مفهوم النصّ " Text " نعتني بتلك اللغات الأنواعية والتي يجمعها النصّ وينتقل من خلالها من لغة إلى أخرى، فحتى عندما عرفوا مفهوم النصّ، اعتمدوا على اللغة التي تقتحم النصّ وتشدّ تعابيره ووحداته التي نعتبرها نافذة دقيقة في التجلي والغور في الجمالية ومقارباتها مابين الرؤية القريبة والرؤية البعيدة..

أيها الغابرونَ عبرَ طياتِ

الزمنْ ..

لماذا صورکُم تتراءى إلى

خلدي؟..

لماذا أنا؟ ..

من أنا؟..

أيْنَ أنا؟..

هل أنا أنا؟ ...

من قصيدة: هَذَيانُ يَقِظْ - الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي

تتجمع في قصيدة الشاعر العراقي قاسم الربيعي (هَذيان يقظ)، الممكنات والمسميات.. الممكنات هي تلك الأشياء المنظورة في البصرية، وتحتفظ الذات البصرية بها حتى إذا غادرها الشاعر أو انتقل من بيئة إلى أخرى، فتبقى عالقة غير قابلة للإزالة.. والمسميات، هي الأشياء التي تشتهر بها البلاد، وطالما الشاعر ابن الجنوب، فهناك علاقات مشتركة مابين الجنوب والشرق، والجنوب والغرب، والجنوب والشمال، وأخيرا الجنوب والوسط، وتعتبر المنطقة الوسطية (العاصمة) جامعة لجميع الاتجاهات، باعتبارها السنتر الرئيسي للناس، وتلاقحهم واندماجهم في خصلة واحدة وتحت مسمى واحد اسمه العراق..

أيها الغابرونَ عبرَ طياتِ + الزمنْ .. =

لماذا صورکُم تتراءى إلى + خلدي؟.. + لماذا أنا؟ .. + من أنا؟.. + أيْنَ أنا؟.. = هل أنا أنا؟ ...

مازلت أنا.. أنا.. من خلال هذه الصرخة الأحادية التي أدت إلى انسجام عناصر النصّ، فهذا يعني أنّ النصّ الشعري يحوي على عدة عناصر، وخصوصا أن صرخة الشاعر موجهة إلى مجموعة ما، فنستنتج بأنّ هناك علاقات عموم، وليست علاقات خصوصية، وذلك لعدم ظهور العناصر بشكل واضح، فقد أخفى الشاعر عناصره ولكنه في نفس الوقت أعلن عنها من خلال صرخة تساؤلية..

الشاعر العراقي قاسم سهم الربيعي، يكتب لبيئته الجنوبية – العراقية، وهنا نقول إنّ حالات الاستدلال واضحة من خلال انتماء الجملة الشعرية وتأويلاتها، فأعطانا الصورة المتواصلة من خلال علاقة القول الشعري بالصورة الشعرية، وهي من الحالات التي يتبعها الشعراء اليوم، ويعتمدها النصّ الشعري الحديث وتوجهاته الآنية، لذلك وجلّ ماتبيّن لنا من خلال مشهدية النصّ، بأن الشاعر يميل إلى الحدث الآني، ويتجاوز الماضوي، ويحوّل الأشياء من حالات طبيعية جامدة إلى حالات تؤدي إلى حركة شعرية ضمن المنطوق الشعري المعتمد..

هَذَيانُ يَقِـظْ

قاسم سهم الربيعي – العراق

هَوَسٌ في هَوَسْ.

دوي صَمْتٍ يخترقُ

الوجدانْ..

يُزَلْزِلُ الأعماقْ.

عَسْعَسَةٌ .. تكادُ جدرانُ

الغرفةِ تطبِقُ على

جسدي .

وشْوَشَةُ هَمْسٍ..

حشرجةٌ تكتظُ في الحناجرْ.

أفراحُ وشموعُ الأهلةِ

تقوضُ أعمارَنا .

سنونٌ تُضَرِّسُنا بأنيابها..

تطحنُنا كالرحى .

تُحلقُ ذاكرتي في سالفِ

الأيامْ..

حيثُ (صِريفةُ) أهلي المُتِهَرِئَةُ

كثوْبِ العَوَزْ..

(الصوباطُ) و (مَهَفَةُ) أبي

ألتي تستجدي النسماتِ في

قَحَطِ القَيظْ.

(چاي خانة) (جابر)..

عبقُ الشاي المنبعثُ من

موقدِ الفحمْ..

(قوري الشاي الزجاجي) المُرَفَلِ

بأسلاكِ الألمنيومِ كثوبٍ مُرَّقَعْ ..

(دكانُ امِ جاسم) ووجهُها الأسمرُ

المتجهمْ..

عيناها الجاحظتانِ وأنفها

الكبيرْ..

زوجُها صاحبُ التمائمِ والغضاراتِ

المتدليةُ من طاقيتِهِ كالأطفالْ.

صورٌ كثيرةٌ تُداهمني..

أتقلبُ في أمواجِ الحُمى

المتلاطمةْ.

فقدنا آدميتنا؟ .

أورثنا قابيلُ الوحشيةْ..

هابيلُ أورثنا القرابينْ.

يا ميكيافيلي مازالتْ شرورنا

مستحوذةًعلينا .

ياهوبزْ ذئبيتُنا تحاصرُنا.

أُخوةُ يوسُف صاروا أنبياءْ..

زُليخةُ تحقَقَتْ أمانيها .

لا توصدوا الأبوابَ أو تتألهونْ .

أيها الغابرونَ عبرَ طياتِ

الزمنْ ..

لماذا صوركُم تتراءى إلى

خلدي؟..

لماذا أنا؟ ..

من أنا؟..

أيْنَ أنا؟..

هل أنا أنا؟ ...

ضوابط خاصة للناطقين بالعراقية :

الصريفة : كوخ من القصب تشتهر بهذه التسمية عند المناطق الجنوبية والوسطى والفرات الاوسط من مناطق العراق .

الصوباط : كذلك يصنع من القصب وهو مفتوح ليس فيه ابواب ويكون عبارة عن ثقوب ،اي ان القصب مرصوص بطريقة تجعل وجود فتحات كبيرة وباشكال هندسية جميلة ويستخدم الصوباط كمكان استراحة في اوقات الحر الشديد .

المهفة: آلة بدائية جدا مصنوعة من خوص سعف النخيل ومن عوده تستخدم لجلب الهواء للوجه.

چاي خانة : هي مقهى شعبي ع الرصيف وهذه التسمية تقريبا مشتهرة في العراق .

جابر : صاحب المقهى .

قوري الشاي : هو إبريق الشاي وهذه التسمية تقريبا فقط في العراق .

ام جاسم صاحبة دكان للبيع بمثابة أسواق تجارية.

قاسم سهم الربيعي – العراق

محيطية الآخر

في العلاقة الشعرية

طفل على دراجة روائية للشاعر العراقي

جبار عودة الخطاط

لكي نكون أكثر تواصلا، يجب أن نبحث عمن يقودنا نحو الشعرية، أو بعض الشيء من هذا القبيل، فالعلاقات الشعرية، علاقات واسعة ولانستطيع أن ندرجها بقصيدة تمرّ علينا، ولكن جلّ مايدفعنا إلى العلاقات القصائدية، هو وجود بعض المؤثرات بداية من العنونة، وتلخيصا لما يدفع العنوان كحالة سيميوطيقية لها درجاتها المثلى، وهذا لايتبيّن إلا من خلال شعرية العنونة من جهة، ورتبتها في موقعها السيميوطيقي؛ ولو تدرجنا من الأسفل إلى الأعلى فسوف نلاحظ بأن الشاعر جبار عود الخطاط؛ حاول بناء علاقة ضمنية مابين نهاية النصّ الشعري الدال على صاحب الدراجة الروائية، وبين ضحيته هو (الكاتب الشهيد علاء المجذوب).

الشاعر مطالب بمكونات النصّ الشعري، ومنها لغته المتواصلة ونوعيتها وكذلك ميوله التقنية نحو التصورات الذهنية لتكوين صوره الشعرية، والأهمّ من ذلك كلّه؛ كيفية إيجاد منظور تصويري كجسد للنصّ الشعري، وهذا يعني أن ينظر إلى النصّ كصورة شعرية متكاملة، مستقلا عن العنونة، ليقودنا إلى عالم الشاعر الخاص الذي أستطاع بمكونات الذات الشاعرة أن يجد لمسات النصّ والإبحار في مساحته وطقوسه العلائقية، بل وميول تلك الذات في لحظتها الشعرية نحو النصّ والقول الشعري، ومن خلال تفحصي لقصيدة الشاعر العراقي جبار عودة الخطاط، فقد رأيت أنّ جلّ ما يميل إليه هو حالات من حالات الماهية الشعرية من خلال اعتماده اللامألوف، ووسيلة صدقه نحو التعبير الانفعالي تجاه حالة من حالات اغتيال شخصية كتابية عراقية ألا وهو الكاتب والروائي العراقي – علاء المجذوب - . لايحظر الآخر إلا من خلال الباث؛ الباث الذي يُحضره كعنصر إضافي مع الذات الخارقة .. وعندما تمتاز الذات بشاعريتها، فهذا يعني أنّ هناك بعض التحولات التي انتمت إليها الذات، وهي تحولات جديّة وجديدة، كأنها تنتقل من خلال لحظات شعرية من ذات يومية إلى ذات تنتج لنا

ولو الشيء المقبول من الشعرية والتي لانختلف عليها باعتبار النصّ الشعري خضع لتجربة حياتية – إبداعية ولبس منظوره الجديد ..

ثلاث عشرة رصاصة ملثمة

لم تستحِ من دراجتكَ الهوائية

دراجةٌ تحمل طفولة دكتوراه

تعتمرُ قبعةً ضد الرياح

الرصاصات لم تستحِ أبداً

من (لماذاكَ)

شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة

مزقت أحشاءها البيضاء

فسالت منها شخوصٌ عراقية

قلوبهم تشخب دماً

من قصيدة : طفلٌ على دراجة روائية

ضمن درجات القول الشعري؛ لماذا تكلم النصّ الذي أمامنا بكينونة خارج الإيحاء ؟! ليس السبب حتما هو إيجاد النصّ بالشكل الذي نطلبه، ولكن بالشكل الذي وقع مع وقوع حادثة الكاتب العراقي (علاء المجذوب) لذلك تواجدت البنية التكريبية والدلالية مستمدة من واقع عاشها الشاعر، وعاشها آلاف الشعراء في العراق وما حوله؛ ومن هنا أجاد الشاعر نصّ الكلام، بكلام محوري خارج مألوف الكتابة، فقد

اختلف مع الواقع، وراح يدجن أسلوبية كتابته ضمن القول الشعري الآنـي ..

ثلاث عشرة رصاصة ملثمة + لم تستحِ من دراجتكَ الهوائية + دراجةٌ تحمل طفولة دكتوراه + تعتمرُ قبعةً ضد الرياح + الرصاصات لم تستحِ أبداً

في مبدأ الاستدلال للغة – واللغة هنا لغة شعرية دالة – بأن الرصاصات لها عائديتها، وكذلك الدراجة لها عائديتها، وإذا ذهبنا إلى العنونة، فسوف نلاحظ اختلافها عن جسد النصّ الشعري، وهذا الاختلاف يشدّ المتلقي نحو إدراجه ضمن الحقول الإشارية؛ فقد أشار الشاعر إلى (المغدور) من خلال إدخال عنصر إضافي إلى العنونة : الطفل = البراءة .. الروائية = مايتميز به الكاتب الراحل علاء المجذوب .. وهذه العناصر لها عائديتها منذ المطلع الأوّل للنصّ الشعري، فعدد الرصاصات التي تلقاها من قبل راكبي الدراجة .. 13 رصاصة لـ 12 كتابا تم إنجازه، وهذا يعني إنّ لكلّ كتاب رصاصة، والرصاصة الأخيرة كانت لصاحب المنجز ..

عندما تعود الرصاصات للقاتل .. والدراجة أيضا تعود للقاتل .. فهذا يؤدي إلى أن: الرصاصات + الدراجة + القاتل = جهة مجهولة دعمت هذا الموقف .. وبما أن الشهيد عراقيا .. والحدث على أرض كربلاء .. فهذا يقودنا بأن الحدث كان عراقيا مغلوقا .. وقد دلت الرصاصات على صاحبها، وهنا قد رمز الشاعر إلى الدراجة، وعلاقتها بالهواء؛ وكذلك سرعة الرصاصة المنطلقة وعلاقتها بالهواء أيضا، مما قادنا إلى فضاء فارغ لاموانع لصدّ تلك الرصاصات سوى جسد الشهيد الراحل علاء المجذوب ..

من (لماذاكَ)

شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة

مزقت أحشاءها البيضاء

فسالت منها شخوصٌ عراقية

قلوبهم تشخب دماً

من قصيدة : طفلٌ على دراجة روائية

خلاصة الرؤية التي توصل إليها الشاعر العراقي جبار عودة الخطاط، هو انسجام اللاشيء بالشيء، وكذلك تنحي شبه الأشياء، لأنها خارجة عن الرؤية، بينما اللاشيء متواجد في الرؤية العينية الخيالية عند التصورات، والتي تأخذ قوتها من الذهنية، فالشاعر لم ير الدراجة ولا القتلة، إذن كان هناك لاشيء، ولكن ومن خلال التصورات، استحضر أمامه الجريمة، وهذا مايدور بالعين يمنة ويسرى، وإلى الأمام وإلى الخلف، مما يذهب إلى مركزية الخبر، لكي يتدارك الأمر ويعينه كتعيين أولي للغة التعبيرية التي اعتمدها، لذلك فقد استحضر كلّ الأشياء؛ فجعل من اختزال الذات، أنّ الأشياء تدور حولها، ليحولها إلى رسالة مكتوبة ..

من (لماذاكَ) + شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة + مزقت أحشاءها البيضاء + فسالت منها شخوصٌ عراقية + قلوبهم تشخب دماً

لقد أحال الشاعر السؤال إلى عملية الاختراق، وهنا فعل الإحالة الذي اعتمده، لنفترض أنه كان متأخرا، كحالة تسبق السؤال، بينما كنظام لغوي، فإنّ السؤال المندمج من مؤشرين (لماذاكَ) قد ناب عن فعل الإحالة، مما قادنا إلى مفهوم المعنى من خلال الإشارة التي أشار بها (السؤال) إلى الجمل المتواصلة .. أراد الشاعر أن يطرح علينا

موضوعته بشفافية مفترضة ، بينما واقع الحال غير ذلك تماما؛ فالمعاني مستهدفة .. مستهدفة تماما من خلال بعض الألفاظ التي اعتمدت التأويل ..

من قال أنّ الرصاصات لا حياء لها

الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية

تنطلق افقياً بسرعة البَردْ

من عين بندقية

تجهش بالفناء على براءة قتيلها

دعوا الرصاصات إنها مغدورة

....

دعوا الرصاصات إنها مأمورة

من قصيدة : طفلٌ على دراجة روائية

تتسلط المفردات بشاعريتها على معاني الجملة الشعرية، وهو ليس اختيارا أحاديا بقدر ما هو تفكر ذهني، أي تشارك الذهنية عندما يتواجد المدلول بتلك المفردات التي ينوي تركيبها الشاعر عادة، وهذا ماتوضحَ لنا من خلال هذا المقطع الشعري والذي قادنا بنوايا الشاعر العراقي جبار عودة الخطاط، ومن خلاله استطاع أن يجد فكرة مناسبة والحدث الشعري الذي نقله من الواقع العراقي باستشهاد الكاتب العراقي علاء المجذوب ..

من قال أنّ الرصاصات لا حياء لها + الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية + تنطلق افقياً بسرعة البَردْ + من عين بندقية + تجهش بالفناء على براءة قتيلها + دعوا الرصاصات إنها مغدورة

الصورة التي أمامنا هي صورة توصيفية اعتمدت اللغة التعبيرية لكي تكون مابين الباث (الخطاط) وبين آلات القتل التي اعتمدت من قبل القتلة .. واللغة التعبيرية لدى أكثر المفكرين هي التي تُعتمد باعتبارها اللغة الأقرب للمتلقي من جهة وللحدث المدروس من جهة ثانية، لذلك، وعندما وضع صوره الشعرية – الخطاط -، فقد اعتمد البساطة لكي يصل صوته إلى أقرب الناس إليه أو أقرب ماتطرحه مخيلته وهو يعتمد عنصر الخيال بحالته التفكرية .. (الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية) من خلال هذا الوصف المغاير للغة نستطيع أن نقول بأن الشاعر قد توصل إلى بعد في المعاني .. فاستخدام الجمل السحرية هي الأكثر توصيلا وتأثرا من التوظيف المباشر في الجمل الشعرية والتي تعني لنا المعاني عادة ..

.... + دعوا الرصاصات إنها مأمورة

الفراغ الفاصل بين الباقة الشعرية التي اعتمدناها والجملة الأخيرة، هي دلالة من دلالات؛ بأن كلّ شيء يمرّ، يمرّ تحت سلطلة آمر ما، وهي الجهة المجهولة التي كانت وراء عملية الاغتيال سيئة الصيت ..

الشاعر الخطاط صاحب جمل سحرية تواصلية وقد اعتمد نظرية التوزيع بتوزيع مهام الفكرة التي غزت الذهنية، ومهمة المدلول الذي رافق الدال في المنجز القصائدي، مما سخر الذات بكل قوة للوصول إلى ماينوي التوصل إليه ..

قصيدة أستطيع أن أقول عنها قد واكبت الشعر الحديث واستطاع الشاعر أن يتقن أدواته بشكل تقني شفاف، وعملية الانسجام بين المنظور القصائدي والمعاني التي تم توظيفها كفكرة استمدها من الواقع العراقي،

أدت وظيفتها مع الجمل التركيبية التي أسسها الشاعر، حيث كانت الاشتغالات حولها بفعالية وديمومة للحدث المنقول ..

طفلٌ على دراجة روائية

(إلى علاء المشذوب مغدوراً)

جبار عودة الخطاط ـ العراق

ثلاث عشرة رصاصة ملثمة

لم تستحِ من دراجتكَ الهوائية

دراجةٌ تحمل طفولة دكتوراه

تعتمرُ قبعةً ضد الرياح

الرصاصات لم تستحِ أبداً

من (لماذاكَ)

شقّت أزيزها نحو روايتك الأخيرة

مزقت أحشاءها البيضاء

فسالت منها شخوصٌ عراقية

قلوبهم تشخب دماً

......

للرصاصات الملثمة

سخونتها الأمية

تتهجى أسمك

فتغلطُ بالقراءة مثل كل مرة

ولأنها تكره اللام.. هو يذكرها دائما بالـ لا

قلبتهُ دالا فلم ترَ فيك سوى د.... دكتور

دكتور على دراجة روائية

وصارت تلك الرصاصات الأمية جداً

تقرأ اسمك هكذا

د.....

دكتور عداء

يا عداء مشذوب

يا عداءهم

أنهم يكرهون اللام يكرهون الـ لا

وقد هالهم أن علاء مشذوب

قال لا لمركباتهم العابرة للصوت

قاد دراجته نكاية بها

... ولكن مهلاً

من قال ان الرصاصات لا حياء لها

الرصاصات مسكينة هي دموعٌ معدنية

تنطلق افقياً بسرعة البَردْ

من عين بندقية

تجهش بالفناء على براءة قتيلها

دعوا الرصاصات إنها مغدورة

....

دعوا الرصاصات إنها مأمورة

الأبعاد الشعرية

في قصيدة كفاف أيامي

للشاعر العراقي سعد ناجي علوان

نقطة البداية هو الذهاب إلى حالة الانفعال، وطالما نحن في هذه المساحة، فهناك نقطة التعاطف الذهني، والتي تسلك مسلكها الداخلي قبيل الكتابة، فتتحرك الألفاظ، ربّما بشكلها السلبي أو بشكل يؤدي إلى الإيجابية، وتستقر بواسطة العاطفة مع انفعالات الشاعر المفاجئة أو اللحظوية، وتستقر بشكلها الإيجابي، فالشاعر بطبيعة سلبية مع دواخله، ولم تظهر تلك النوايا إلا بعد ترتيبات ومصالحات مع الذات، الذات التي تتحكم بذلك المسلك السلبي وتحوله إلى مسلك فيه نوع الرضى، هو رضى النفس الداخلية، لذلك عندما يدخل الشاعر إلى أريحيته الكتابية بانفعال مفاجئ، نلاحظ بأنه قد أفرغ من تلك الانفعالات، حيث ينقاد إلى راحة نفسية تؤهله إلى مراجعة ما قدمه بشكل هادئ ..

بالرغم من اعتماد الشاعر العراقي سعد ناجي علوان في بعض الجمل الشعرية على فنّ التشبيه والخروج منه إلى الاستعارة (حيث يعتبر التشبيه جزءا من الاستعارة)، ولكن يقودنا منتجه إلى بعض الرمزيات المقبولة، والرموز التوضيحية، وكلما تعمق بهذا الجانب نلاحظ أنّ الدلالات تتعدّد، ويتعمق التأويل، وخصوصا أن جملة سعد ناجي، من الجمل الطويلة والتي تلتقي مع الفنّ السردي وهو يتواصل في لغته الشعرية بين السارد والمسرود، وهذا يعني أنّ نصوصه شغلت مساحة واسعة مما تدل على عمق أنفاسه الشعرية عند التأليف والترجمة الذاتية، من الداخل الذهني إلى الحالات الكتابية .

كفاف أيامي : لون الصورة التي أوجزها الشاعر سعد ناجي علوان، وقد مال إلى مفردة كفاف، والتي تعني لنا، قد اكتفت حاجته من الأيام، وهذا يدل على أنّ الشاعر طرق بوابة الحزن في معيشته اليومية والبيئية، ولكن ليس هناك ما يدعو إلى اليأس من خلال ترجمة العنونة التي رسمها لنا الشاعر ..

مثل ذنب قديم لون اسمي بالسوسن

مثل أخطاء تتكرر أمام المرايا كل صباح

مثل روحي التي لم تكن سوى تراتيل أوهام

مثل نهارات تتقدم بلزوجة النميمة

مثل قبلات تسرق بسالتها عنوة

مثل قصائد تنظف ظلال طفولة بائدة

مثل رثاء حميم لمساء ينسحب بود

من قصيدة : كفاف أيامي – سعد ناجي علوان

أركان التشبيه، ومنها المشبه والمشبه به، وهذا مايكثر توظيفهما في القصيدة الحديثة، وفي نفس الوقت إذا خرج أحدهما عن الاخر، فسوف تقودنا العبارة أو الجملة إلى الاستعارة، وإلى الجملة الشعرية ومنها مكونات الصور الشعرية خاصية بهذا المضمار، فقد يميل الشاعر إلى الغوص في المشبهات باستخدام حرف الـ " ك " ؛ ومنه التشبيه المؤكد، والتشبيه البليغ، والتشبيه التام والتشبيه المجمل .. وفي جميع الأحوال حالة التشبيه تشمل الأشياء عادة ومنها الأشياء المتحركة، والأشياء القريبة والأشياء البعيدة التي تحتاج إلى تفسيرات؛ وهذه المحاولات كثيرة في الشعر العربي الحديث؛ ولكن مايهمنا هو النيل منها كمدخل بلغة فلسفية، يتم المبالغة بها، ففي الأقسام العربية ومنها ماجاء في بعض الكتب حول فن التشبيه ليس هناك مايسمى بالتشبيه المبالـَغ، أو المبالِغ به، طالما أنّ اللغة العربية بمساحتها الواسعة وفنونها لاتحتاج إلى التكرار إلا في حالات تدخل عنصر الجمال، فالبدائل متواجدة وكذلك الاشتقاقات والمرادفات، فمن الممكن جدا أن يتلاعب الشاعر باللغة ويديرها ويزيحها حسب الحاجة التأسيسية في تطريز النصّ، لكي

يحصل على وجوه الاختلاف المنحدرة والتي تدعم الشعر العربي الحديث من خلال القصائدية وتوظيف الصور الشعرية ..

مثل ذنب قديم لون اسمي بالسوسن + مثل أخطاء تتكرر أمام المرايا كل صباح + مثل روحي التي لم تكن سوى تراتيل أوهام + مثل نهارات تتقدم بلزوجة النميمة + مثل قبلات تسرق بسالتها عنوة + مثل قصائد تنظف ظلال طفولة بائدة + مثل رثاء حميم لمساء ينسحب بود

يتساوى الذنب = بالإسم .. الأخطاء = أمام المرايا

الروح = الوهم ... النهار = لزوجة النميمة .. القبلة = ...

الرثاء = حميم المساء ..

هذه المساواة التي أطلقها الشاعر لنا، وحتى تلك التي تجاوزها، تعني أن هناك عوامل نفسية داخلية، وهناك معاناة ، وما يحيط بالشاعر من بيئة غير مستقرة، قد تكون غير قادرة على لملمة الحدث وقد يبدو عليها التبعثر، فإذن نحن أمام الضمير المنفصل الـ " أنا " والذي بقي مختفيا دون الإعلان عنه بشكله الظاهري، لذلك ومن خلال ملاحظتنا لفنّ التشبيه الذي راوده الشاعر العراقي سعد ناجي علوان، بأنه أخذ يغزو حالاته الداخلية ويعددها تارة على صيغة تمثيل، أي يجعل الحالة متساوية مع شيء آخر تماما، وتارة يخرج من ذلك إلى التشبيه التام؛ وذلك لكي يعقد موازنة مع بقية الأشياء ومنها مثلا المرايا، ولكن جلّ ماذهب إليه الشاعر سعد ناجي هو الجمل المركبة الحسية، فقد كان المحسوس لديه يعوم في جميع الاتجاهات، حيث اشتغل عنصر الخيال بشكل أوسع؛ وقد شغل مساحة متواصلة حيث بانت لنا العديد من التصاوير، بعضها حسية وبعضها هادئة ولكنها مربكة، كأن الشاعر ارتجفت أصابعه عند الكتابة ..

مثلما وحوشك الذاهلة

أصابعك العشرة

مساقط الضوء على جسدي

النائم منذ غيابك

مثلما أحار

كيف يمكن للظل المتواري

خلف الكلمات ان يستقيم

وهل يفقه الصباح غيابك

وإن أزهر الورد فوق الفراغ

وكتب اسمك تويجا للسكينة

وشريكا للحنو

نفس القصيدة

ليس التشبيه والدخول الى فنه يعني بالتمام تطبيق الأصل، وإنما هناك ما يعني به رفع الأسى، أو إزالة وجه الشبه مابين الاثنين، مما يميل الشاعر إلى هذا الجانب من التشبيه :

مثلما وحوشك الذاهلة + اصابعك العشرة + مساقط الضوء على جسدي + النائم منذ غيابك

فالشاعر العراقي سعد ناجي علوان أسقط وجه الشبيه بالتطابق، ومال إلى تلك الأوصاف، في هذا النصّ عندما قال : مثلما وحوشك الذاهلة .. فالمعنى في هذه الجملة الشعرية، هو إزالة تلك الوحوش؛ ويستمر

بالتوالي، كأن الجملة في حالة ولادة، لكي يعرض لنا بعض الأوصاف، بداية من أصابعها العشرة ...

مثلما أحار + كيف يمكن للظل المتواري + خلف الكلمات ان يستقيم + وهل يفقه الصباح غيابك + وإن أزهر الورد فوق الفراغ + وكتب اسمك تويجا للسكينة + وشريكا للحنو

مثلما أحار : غير المستقر، والذي يجسّد هنا وضعه الداخلي، وقد سلك في هذا المسلك بوسيلتين :

الحسّ الخارجي : اعتماد الشاعر على بعض الأشياء المتنقلة أمامه، مثلا؛ الكلمات والصباح، وعلاقته بالورد، والنوم، وعلاقته بالنسيان..

العقلي الوجودي : هي عملية التفكر، والتي تنطبع مابين شخصية متواجدة أمامه كوهم أو خيال، وبين عقله المتواجد في داخله، والذي ينزاح نحو الموجودات ..

وكتب اسمك تويجا للسكينة + وشريكا للحنو

شريك الحنين، وشريك السكينة، تتطابقان تماما، لكي يدعو الشاعر الطرف الآخر إلى دواخله، وهي حالة قد تكون مرضية بالنسبة إليه ولكنها غير مرضية للطرف الآخر، ولكنّ الأسلوب الشعري الذي تناوله الشاعر سعد ناجي، هو توظيف الألفاظ والاعتماد على تركيبها لكي يتصل عالمه الداخلي بعالمه الخارجي، وذلك من خلال حركة المحسوس لديه، وتواجد المتخيل إلى جنب ذلك ...

مثل فضيلة أنهكها الصمت

مثلك أنت يا بعض اللوز

أو مثلي

اترك وردة الصباح على النافذة

أسلم أصابعي للريح

وأكف عن الكتابة

لأحبك..... أحبك فقط

نفس القصيدة

الدلالة هي علاقة الكلمة التي تدل على العالم الخارجي، وعلاقتها مع الأشياء المتحركة أو الثابتة، وليست كل كلمة يتم توظيفها تعني لنا دلالة، فهناك بعض الكلمات بالرغم من علاقاتها الداخلية والخارجية، ولكن نعتبرها إشارات قد تؤدي إلى الدلالة، فهي تشير إلى المعنى المتواجد في العالم الخارجي وقد تشير له بمعنى دلالي، وقد تشير إلى العالم الداخلي لتكون دلالة حتمية، وذلك للعلاقة المتواجدة مابين الدال والمدلول .. فالموجودات هي بعض الأشياء المتواجدة .. فالتعبير الدال، هو الذي يهمنا، وهذا يعني أن يقودنا إلى علاقة الألفاظ مع الجملة، والجملة المعبرة مع عالمها الخارجي، وهكذا نميل إلى ماطرحه الشاعر سعد ناجي علوان، بأنه في بعض الأحيان يقودنا ضمن الحقول الدلالية، ومرة أخرى إلى الحقول الإشارية، فالكلمة أو اللفظة هي التي تحدد ذلك من خلال ماتحتويه من معاني في تركيبها، وهناك بعض الكلمات تدلّ على أكثر من معنى، فهذا مايدفعنا إلى نظرية التأويل، وخصوصا عندما نكون مع المعنى المخفي؛ وليس إلا، ونحن نطرق باب الرمزية والتي تشكل الجانب الثقيل من التأويلات، وتعدد المعاني ..

مثل فضيلة أنهكها الصمت + مثلك أنت يا بعض اللوز + أو مثلي + أترك وردة الصباح على النافذة + أسلم أصابعي للريح + وأكف عن الكتابة + لأحبك..... أحبك فقط

تظهر التعابير الدالة عند تركيب الجمل أكثر مما تكون الكلمات منفردة لوحدها، فقد تشير تلك الكلمات إلى حالة تعنيها فقط، وفي هذه الحالة نعتبرها إشارات وليس دلالات، مثل فضيلة؛ في مثل هذه الجمل التشبيهية هي عبارات دالة، فالفضيلة لاتكتفي بمعنى واحد، حيث قادنا الشاعر إلى هذه العبارة والتي خصخصها للطرف الآخر والتي كانت بصيغة (أنثى)؛ أما وردة الصباح، فهي إشارة إلى الوردة التي تتفتح صباحا، وفي هذه الحالة، فقد أشار الشاعر إلى الوردة، وشبهها بتلك الوردة الصباحية ...

لاتهمنا مسالك الجملة، وهذا لايؤدي بالخروج من الصور المعتمدة إن كانت ضمن الحقول الدلالية أو الحقول الإشارية، ولكن إذا ماخطونا خطواتنا نحو الحقل الدلالي، فسوف تكون التأويلات أثقل، وهذا يعني أنّ هناك ثقلا شعريا أيضا، لذلك ومن خلال بعض المشاهد، نلمس الكثير من الشعراء يميلون إلى الأحلام وإلى لغتها السريالية أو الرمزية، وذلك لكي يرسموا ثقلهم الشعري، فالأحلام عادة، لها خيالاتها الخاصة، وكذلك حركة المتخيل والذي يعني لنا الكثير ..

الشاعر سعد ناجي علوان استطاع من خلال قصيدته المعنونة (كفاف أيامي) أن يعكس الكثير من حالاته الداخلية من خلال فنّ التشبيه، والتزم بهذه الدائرة، وذلك من خلال الانفعالات وعلاقاتها العاطفية ..

كفاف أيامي

سعد ناجي علوان – العراق

مثل ذنب قديم لون إسمي بالسوسن

مثل أخطاء تتكرر أمام المرايا كل صباح

مثل روحي التي لم تكن سوى تراتيل أوهام

مثل نهارات تتقدم بلزوجة النميمة

مثل قبلات تسرق بسالتها عنوة

مثل قصائد تنظف ظلال طفولة بائدة

مثل رثاء حميم لمساء ينسحب بود

مثل جد طويل متواتر

يتقدم أهله خلف الأكمات

مثل ام ناحلة كالكذب

وقصية كصدق يتوارى

مثل أب يتسور الشرفات

يا أبا في كل أرخبيل

ماذا تركت قدماك على العشب

لقد توهمت الأغنية

مثل ألبوم عائلي يفتقد الحنين

مثل أسلافي الذين أضاعوا تميمة أيامهم

ولم يزنوا الهواء

لاذو بالصمت

سكنوا ظل النخيل

وكفوا عن الإفتتان

مثل مكمن العفو عند تخوم النسيان

مثل تاريخ سعة فمي

لايدخله الملوك

ولاتدركه القرى

مثلما يعيد الحب فطرة الوقت

قبل أن يفضها الناس

مثلما يشايع اسمك فصيل الضوء

مثلما ولعي توطئة لبهائك

مثلما تستريح الألفة

مطمأنة بين يديك

ويتذكر الماء قبلتنا الأولى

مثلما تهبين الكلام مروءته

ليتلو آلائه

مثلما فجرك سيرة الجسد

مثلما تصدر الحواس من نبعك

زهرة النار

مثلما وحوشك الذاهلة

أصابعك العشرة

مساقط الضوء على جسدي

النائم منذ غيابك

مثلما أحار

كيف يمكن للظل المتواري

خلف الكلمات ان يستقيم

وهل يفقه الصباح غيابك

وإن أزهر الورد فوق الفراغ

وكتب اسمك تويجا للسكينة

وشريكا للحنو

مثلما أنسى أنّ الوقت فخاخ

تستدرج رغباتها فوق خارطة الجسد

وأنا لا أملك إلا التواطؤ

في الطريق إلى المنحنى

مثلما أقتسم مع ظلي

مذاق التعب

أشهد تهشم الفضة على الأبواب

إلهي هل ضاع مقود الأيام

مثلما أمحو سنوات أصل أخرى

أرتجي نشيد فتوتك

مثلما حروف اسمي زهرة خزامى

في حديقة فمك

مثلما قدمي ناصعة

ها أنذا أمضي في مصالحة آلامي

كآخر الربابنة

لأكون جديرا بثقة الوردة

وطول أناة الكلمة

مثل عذوبة السماء الممجدة

مثل فضيلة أنهكها الصمت

مثلك أنت يا بعض اللوز

أو مثلي

أترك وردة الصباح على النافذة

أسلم أصابعي للريح

وأكف عن الكتابة

لأحبك..... أحبك فقط

الاختلاف والمعنى

في نصوص الشاعر العراقي الراحل

محمد نوري[6]

6

محمد نوري قادر تولد 1958 , لم يكمل دراسته الجامعية بسبب عدم انتماءه للحزب الحاكم ونظامه الدموي .. نشر اول قصائده في مجلة الطليعة الأدبية عام 1976 لم ينشر بعدها اي قصيدة واكتفى بالصمت حتى سقوط النظام 2003..
(عن لسان الشاعر)

موضوع الاختلاف من الموضوعات المتشعبة، حيث ينظر إلى منظوره بعين قارئة، وربما هناك من يجيد الاختلاف اللغوي ومن خلاله يتم تقييم قيمة الاختلاف، لم نتوقف على هذه الخاصية فقط، فالاختلاف يشمل اختلاف الذات أيضا، والذات المختلفة يؤدي مسلكها إلى اختلاف المعاني واللغة، واختلاف المحسوس، حيث يختلف شاعر عن اللغة والمعاني من خلال المحسوس، والذي يجري على مدار الاختلافات فمحسوس شاعر لايشبه محسوس شاعر آخر، من الطبيعي أنّ هناك بذور الاختلاف، وتعتبر التجربة الحسية المختلفة من التجارب التي تمتلك قيمة خاصة، وتنقسم إلى قسمين، السطحية والتي تظهر على أنها تمثيل للمحسوس السليم ولكن في عبارتها المختلفة تختلف تماما عن الظواهر المتمثلة للشاعر، والمحسوس الزائف الذي يظهر في بعض الأحيان ليلتقي مع ظواهرية المحسوس السطحي، لذلك جمعهما والإشارة إليهما ضمن التجربة الحسية يعتبر من المهام الحقيقية والبحث عن المحسوس الداخلي للشاعر، والذي يختلف عن محسوس آخر.. واللغة الداخلية للشاعر والتي تظهر بتجلياتها من خلال قيمة النصّ الشعري ومدى ثقله في الشعرية..

إنّ موضوع الاختلاف لايتعامل فقط مع الواقع، فقد يختلف معه بشكل تفسيري، ولكنه يستدعي مأخذ التأويل، وهو الحاجة الملحة بين الاختلاف التأويلي ولغة النصّ، لذلك قد تأتي العنونة مختلفة عن الواقع وقد تختلف عن جسد النصّ ولكن لاتختلف عن نفسها كعنونة مستقلة رسمها الشاعر بتأن لكي يستطيع أن يجد أدوات الاندماج وأدوات التأويل بين العنونة وجسد النص..

نذهب مع الشاعر الراحل محمد نوري (والذي غادرنا قبل أيام قليلة) ونبقى مع مسلك من مسالك نصوصه المتواجدة لدينا:

إحالة المعنى والذات

فالمؤسس لهذه النصوص كان يتابع بشكل يومي مايدور في البلاد بالإضافة إلى منظوره الذاتي التوسعي الذي كان يفرش مساحته ويعتني بلغة الاختلاف والانزياحات الواردة في نصوصه المعتمدة :

الآن
من بوسعه
يزيح
هذا الغبار ؟

هؤلاء الذين قطعوا اوصال القيثارة
السكارى
المزدحمون بالترقب
المتشدقون منّا
من غضب القبّرات
من جاء بهم ؟
المراكب غرقى بالهذيان
والأشجار تنتحب ظلالها

الآن
من بوسعه
يصغي
إذا ما ارتفع همس الطيور ؟

من قصيدة : أسئلة – محمد توري

ليس هناك معاني ثابتة في النصوص الشعرية، قد يكون منظور الشاعر الداخلي يختلف عن منظور المتلقي، وتكون الرؤية والأبعاد التي يرسمها الشاعر تختلف عن الأبعاد نفسها وهي تتحول من زمنية إلى

أخرى، إذن، فالحركة متوالية من المعاني ولا يعتمد الشاعر الاستقرار معها، وذلك بسبب بسيط جدا، هو تغيير الرؤية نحو الرؤيا عند الخلق، لذلك مراجعة المعاني ضرورة غير ثابتة.. فالصور الشعرية بأبعادها الزمنية تعتمد الصور المجزأة، وكلّ صورة قد تعتمد الاستعارة، فتصبح لدينا قصيدة قصيرة، لذلك بعض الشعراء ومن خلال بحوثهم يعتمدون الصور الجزئية ويتعبرونها قصائد مصغرة؛ ويقول مونرو بيردسلي في كتابه علم الجمال " ص 134 " : إنّ الاستعارة هي قصيدة مصغرة.. وكذلك نقول إنّ الصورة، طالما لها استقلالية فهي قصيدة مصغرة، وتعتمد على الامتداد من ناحية المعاني الممتدة..

الآن + من بوسعه + يزيح + هذا الغبار ؟ + هؤلاء الذين قطعوا اوصال القيثارة + السكارى + المزدحمون بالترقب + المتشدقون منّا + من غضب القبّرات + من جاء بهم ؟

المراكب غرقى بالهذيان + والأشجار تنتحب ظلالها + الآن + من بوسعه + يصغي + إذا ما ارتفع همس الطيور ؟

توظيف المفردة الشعرية وبالتالي الجملة الشعرية من خلال تضمينها للمعاني وليس من خلال حضورها الشكلي وتزيينها؛ فالمعنى العجائبي يقودنا إلى أسلوب دهشوي، وكذلك يتمركز في الصور الشعرية الامتدادية للمعاني؛ لو أخذنا مفردة – الآن ، فإذا كانت مفردة لوحدها دلت على نفسها، بينما اخترقت المفردة المعنى الدال التموضعي وتعدت على معنى آخر من خلال تركيبها بجمل ممتدة ودمجها مع فعل حركي " يزيح " وماضيه " أزاح " وبين الآن الحاضرة وفعل الحركة " يزيح " الذي دلّ على حضوره الآني استطاع الشاعر أن يكون الآن حتى لو كان النصّ بعد عشرين سنة من تأسيسه.. وبما أن تاج النصّ يبحث عن اسئلة، فالملاحظ أن الاسئلة التي وضعها الشاعر العراقي محمد نوري، تختلف عن الأسئلة التقليدية، فهي أسئلة بحث وترقب وتنقيب، فهو يرسم

خصوصية الباحث عنه وفيما بعد يطرح سؤاله.. في المقطع الأول والذي ينتهي بسؤال (من جاء بهم) والذي عزلته عن المقطع الثاني وذلك لخصوصية السؤال لاغير، لذلك فالمشهد المعتمد من قبل الشاعر محمد نوري، من المشاهد التخصصية، أي تجربة حسية خصّت الشاعر، ومن خلال هذه التجربة تحرك المحسوس، واستطاع أن يرسم من خلاله تجولاته إلى جانب الذات العاملة؛ فالأفعال التي اندفعت بقوّة حضورها، وأراد من الماضي أن يكون حاضرا، مثلما وظف لنا الفعل " قطعوا " وعكسها أوصلوا، وإذا أردنا مرادفات فعل قطع، فهي كثيرة ومنها بتر وشقّ.. حسب المعنى المعتمد في الجملة التي تحتويها، وبما أنّنا مع جملة شعرية، فأوصال القيثارة؛ أوتارها، لذلك فقد اقتحموا الغناء وقطعوا أوصاله، من خلال هذا المعنى نتكئ على جملة الشاعر، وهي المعنى الذي يؤدي إلى البهجة، والدال على المستقبل..

في المقطع الثاني، يضعنا الشاعر معه " الآن " ومن خلال هذه التموضعية يوظف بعض الأفعال أيضا، لكي يكون مع المتلقي بسيرورة قصائدية، دون أن يتراجع عن المعنى، بالعكس، دلّ على الإصرار، فالقوّة التي دفعت مفردة " الآن " هي قوة الأفعال، وحضور الفعل الماضي ودمجه بحالة آنية، حيث دلّ على فعل تواجد في وقتنا الحاضر، بينما قيمة الفعل، قيمة ماضوية، ومن خلال المدلول الذي قادنا ‘لى نوعية الحدث الشعري، استطاع الشاعر أن يتواجد مع الحدث الدال من خلال الفعل الذاتي المحرك لمساحة الحدث الشعري الخارجي.

نذهب إلى إحالة المعاني، وتوظيفها من خلال الذات العاملة، فالمعاني تفيض حولها، ومن خلال هذه المساحة نستطيع أن ندخل إلى مفهوم بنية النصّ الشعري والطبيعة الكلية للنصّ بصدد الذات العاملة المثيرة للمعاني، من خلال البنية الفنية والصور المختلفة؛ وذلك باختلاف نوعية اللقطات واختلاف اللغة البنائية لهذه اللقطات التي يرسمها الشاعر العراقي الراحل محمد نوري..

إحالة المعنى والذات

مفهوم الإحالة على الذات، هي تلك العناصر المتعلقة بالذات، ومنها فيض المعاني وبنية النصّ والأبعاد والمتقاربات، شرط أن يكون تواجدها من خلال النصّ الشعري، وتكون الذات هي العامل المسبب لهذه العناصر التي تبني النصّ؛ فدور الذات العاملة منها، أن تبني وتهدم النصّ، لتشتق العناصر الملائمة والأكثر تأثيرا، لذلك فهي تتدخل في الإدراكيات والإدراكيات اللغوية، وكذلك في مساحة الاختلافات النصية..

نلاحظ أنّ الشاعر العراقي محمد نوري، ومن خلال المفهوم النصّي، يتبع هذه الإحالة النصية، كما أنّ للذات الفعالية الأساسية في استقلالية الالفاظ والتي تؤدي إلى الدلالات، ومن خلال الإحالة يذهب الشاعر إلى البناء الإشاري، حيث ينفرد بنظام الإشارات للوصول إلى الدال والمدلول، وكذلك تعيين المشار والمشار إليه على المدى البعيد في المنظور الشعري..

(1)

بدلا من مصاحبة الأعمى ، إحمل مصباحك .

بدلا من العويل ، إحمل القيثارة

لا متعة في الانحناء والنظر للخلف .

اصغِ

اصغِ فقط

عصفور آخر يرتفع شدوه

من قصيدة : أغنيتان – محمد نوري

ترجع الإحالة إلى الطبيعة الذاتية المتحولة، فيتم تحويل المنظور الطبيعي إلى خيال، فتكون الذات بفعل خيالي وتتخلص من الفعل المباشر الطبيعي؛ فالتماسك الذي يحدث، هو تماسك المعنى مع الذات العاملة، ومن خلاله يكون العنصر المفسر للنصّ الشعري ذا بعد ارتكازي نحو الصور الشعرية وأبعادها، حيث أن التفكر الخيالي لايميل إلا بهذا الاتجاه..

بدلا من مصاحبة الأعمى ، إحمل مصباحك . + بدلا من العويل ، إحمل القيثارة + لا متعة في الانحناء والنظر للخلف . + اصغِ + اصغِ فقط + عصفور آخر يرتفع شدوه

أحال الشاعر التأمل إلى المعنى، فالمصباح رمز إلى التأمل، وقد أصبحت المفردة الشعرية دالة بحد ذاتها، فاستدعى الشاعر من خلال الجمل المركبة بعض الإشارات ليشير إليها، فيصبح لدينا، تنشيطا حركيا للمشار والمشار إليه، فقد أشار لمفردة الأعمى، والتي أعطت معنى لذاتها، بينما من خلال التأويل فالظلام أيضا أعمى، والطريق غير السالك أيضا أعمى، ومن خلال الدال جمع الإشارات في النصّ الشعري ليحصل على دلالات للمعاني التي وظفها كمسلك ذاتي، لتكون الذات هي المساحة العليا لهذا المسلك.. وكذلك أشار إلى القيثارة وإلى العصفور.. بينما دلّ على بعد تفسيري لهما..

(2)

من السهولة تتعلم ركوب الموجة

من الصعب حقا ان تتعلم فن الإصغاء

فليس البحث في البراري القاحلة

عن ظلّ

أو ابتسامة

مهمة سهلة

من قصيدة : أغنيتان – محمد نوري

بين الإحالة والقول الشعري يؤسس الشاعر البنية الشعرية والتي تؤدي إلى المعاني التي تدور في مساحة الذات، وهي حالة من الحالات القصدية لتكون على مستوى أرقى في البناء النصي، لذلك تتواجد البنية مع المعاني من خلال النصية في النصّ المعتمد وتختلف عن نصّ آخر، ونستطيع أن ننفي تواجدها في نصّ آخر، ومن خلال هذه النظرة التجددية من الطبيعي أن تكون مكونات النصّ ذات عناصر جديدة محكومة مع الذات المتغيرة، وتختار ذاتها الملائمة في الهدم والبناء..

من السهولة تتعلم ركوب الموجة + من الصعب حقا ان تتعلم فن الإصغاء + فليس البحث في البراري القاحلة + عن ظلّ + أو ابتسامة + مهمة سهلة

من الملاحظ من خلال النصوص أن القول الشعري والمعنى متوازيان في اللغة ليؤديا إلى البنية النصية، حيث أن البنية تحمل المعاني وتؤديها.. ومن خلال المشهد الشعري لدى الشاعر محمد نوري، اختلفت البنى النصية كما اختلفت المعاني المذخرة بواسطة الذات العاملة.. ففي نهاية كلّ مقطع من المقاطع التي رسمها الشاعر يعتمد المعنى العجائبي، مما يقودنا إلى أسلوب مختلف عن شعراء جيله،

وخصوصا أن الشاعر كتب القصيدة في أواسط السعينيات وتوقف فيما بعد وبدأ ثانية بعد إزالة النظام الدموي الحاكم في العراق..

يبني الشاعر العراقي الراحل محمد نوري نصوصه عادة من خلال تجاربه اليومية وتجربته الحسية، حيث يكون المحسوس لديه دالا، بينما النصّ دلالة من دلالات البعد القصدي عند الخلق النصي..

الراقصون

على نواح العشب

في حقولنا

لم يسمعوا عويل القبرات

وهو يرتفع

فوق اشجارها العارية

...

ما زلت

طائرا ذخيرته الضوء

على سفح

يتلظى

ويئنّ من لصوصه

من قصيدة : نصوص راقصة – محمد نوري

المرسل هنا هو النصّ الراقص، بينما الدال على النص هو الباث، وقد أضاف الشاعر محمد نوري جمالية للمعنى بداية من هرم النصوص الموازية للعنونة، ليؤكد لنا بأنّ البنية هي بنية إحالية في النصّ بتركيبة لغوية، فأحال المعنى إلى النصّ، وأحال العنونة إليها أيضا..

الراقصون + على نواح العشب + في حقولنا + لم يسمعوا عويل القبرات + وهو يرتفع + فوق اشجارها العارية

ما زلت + طائرا ذخيرته الضوء + على سفح + يتلظى + ويئنّ من لصوصه

النصّ لدى الشاعر محمد نوري باعتباره مشهدا منتجا للمعنى الجزئي، ومن خلال الجزئيات لاحظنا بأنّه يحوّل نصوصه من معنى إلى آخر مرتبطا بالعنونة، ومن خلال هذه المساحة ينظر للنصّ الشعري على أنّه حاو للمعاني القصدية التي فكر بتوظيفها..

أشار الشاعر إلى الراقصين، وهي مفردة منشطة بقوة في النصّ المرتبط، وفي نفس الوقت هناك تشبيه ضمني، مما جعل الصورة كمشهدية ضمن مشاهد النصّ الموازي للغة التي وظفها كسماء مطلة على مايجري من ارتباطات نصية.. ومن خلال هذا المنتج لاحظنا أن الإشارات الطبيعية هي التي تغزو النصّ: الراقصون والعشب وعويل القبّرات.. كلها أعطت منشطات في ديمومة النصّ التركيبية.. وعندما تتحول إلى الذات المالكة تختلف لغتها عن اللغة الطبيعية، فعندما تتحول الذات، تتحول معها المعاني زائدا اللغة التي تحمل كمالها. فقد سعى الشاعر أن يفصل الـ " أنا " عن معنى الاستعارة وذلك من خلال التشبيه، فهو طائر، وهنا إشارة للطائر، وهي حالة تشبيهية أدت وظيفتها للمشبه والمشبَه به..

يا الله

لماذا في الفراتين

النهار يراقص قاتله

والنار تُضطرم

وتتشظى كل حين ؟

من قصيدة : نصوص راقصة – محمد نوري

إنّ المعاني تتم التوافق مع الإشارات والابتعاد عنها يتم تسقيط الباث؛ وعادة بتفريق الكلمات وعدم امتداد الجمل على بعضها، ومن خلال المنظور الشعري لدى الشاعر العراقي الراحل محمد نوري لاحظنا اعتناء الشاعر بالمعنى التوافقي للكلمات مع اندماج بعضها بعض دون الاعتماد على المؤجلات، لذلك اعتمد البنى المصغرة لكي ينهي النصّ كحالة مستقلة ضمن عدة نصوص مشهدية اعتمدها الشاعر..

يا الله + لماذا في الفراتين + النهار يراقص قاتله + والنار تُضطرم + وتتشظى كل حين ؟

شكوى منفردة للشاعر كأنه يقدم ملف الفراتين عن القتلة.. وضمن هذه الملاءمة في المعنى واجه الشاعر لغته الشعرية وهو يناجي بتأمل من لفظ الجلالة (الله) إحصائية متواجدة على الأرض وفي بلده العراق بالتحديد، حيث أضاف مقارنة بين هذه الأرض وحالة تفكره بأرض أخرى أكثر سعادة.. ولكن السعادة لها ثمنها في بلاد مابين سيفين..

يمتثل النصّ الشعري لدى الشاعر العراقي محمد نوري بأنه حركة لذاته، لذلك يحتفظ بالمعاني في دائرة الذات التي لها السمات الأولى في رصدها ومثولها في النصّ وكأنه تمّ إلقاء القبض عليها، والسبب بسيط جدا، حيث تراكمات المعاني حول الذات العاملة هي التي تفرض

وجودها كنصّ منفصل مع كلّ معنى معتمد؛ وإنّ للغة الشاعر التي وظفها لها الإمكانية نحو الاختلاف وإيجاد بعض العناصر المساعدة في دعم النصّ.

نصوص الشاعر العراقي محمد نوري

أسئلة

الآن
من بوسعه
يزيح
هذا الغبار ؟

هؤلاء الذين قطعوا اوصال القيثارة
السكارى
المزدحمون بالترقب
المتشدقون منّا
من غضب القبّرات
من جاء بهم ؟
المراكب غرقى بالهذيان
والأشجار تنتحب ظلالها

الآن
من بوسعه
يصغي
اذا ما ارتفع همس الطيور ؟

أغنيتان

(1)

بدلا من مصاحبة الأعمى ، إحمل مصباحك .

بدلا من العويل ، إحمل القيثارة

لا متعة في الانحناء والنظر للخلف .

اصغِ

اصغِ فقط

عصفور آخر يرتفع شدوه

(2)

من السهولة تتعلم ركوب الموجة

من الصعب حقا ان تتعلم فن الإصغاء

فليس البحث في البراري القاحلة

عن ظلّ

أو ابتسامة

مهمة سهلة

نصوص راقصة

الراقصون

على نواح العشب

في حقولنا

لم يسمعوا عويل القبرات

وهو يرتفع

فوق اشجارها العارية

...

ما زلت

طائرا ذخيرته الضوء

على سفح

يتلظى

ويئنّ من لصوصه

...

جاراتي كلهن عاهرات

ولكن , جارتي التي على اليمين

جارتي التي تضع شالا على رأسها

أيامها كلها توسوس الألفة

وتنصب الفخاخ لمن لا ينام على سريرها

أو.. من لا يطربه رقصها

...

يا ألله

لماذا في الفراتين

النهار يراقص قاتله

والنار تُضطرم

وتتشظى كلّ حين ؟

لحظة التأمل البنيوي

في قصيدة كبرياء

للشاعرة السورية ندى عادلة

الشريان الشعري هو الحقل التواصلي خارج تقطيعاته، وهذا مايمنحنا النظرية التواصلية داخل النصّ، والانتماء إلى الذات الشاعرة تارة والخروج منها تارة أخرى، والنظرية التواصلية تتقبل تراكم المعاني، لذلك فهي تُحدث تمييزا بين العمل" Travail " والفعل "Actِ " والنشاط " Activite "- حسب ماجاء به هابرماز في كتاب فلسفة التواصل - إذا ما استطعنا الدخول إلى النصّ بجوانبه الحادة مثلا، أو بالمعاني الموجهة من قبل الشاعرة ..فمفهوم العمل يؤدي إلى الحالات المادية، بينما مفهوم الفعل يؤدي إلى القدرة التخييلية، فيتوسطهما النشاط، حسب ما انحدر إلينا من دلالياته الحالية من التراث الماركسي..

الاشتغالات الشعرية ومن خلال العنونة للقصيدة أو تحديد (الحالة التملكية) تتماشى مع التفعيل الذاتي من جهة ومع اشتعال النصّ الشعري من جهة أخرى، فالنصّ الشعري يحتاج إلى حطب، وإلى أدوات خارج النص وداخله، وإلى هدم وبناء للنصّ من خلال تحولات الذات اليومية، فقصيدة الشاعرة ندى عادلة والتي بدأت بتاج أعلى وبمفردة واحدة تحت عنوان :(كبرياء) وهذه المفردة قادت النصّ الشعري إلى المتلقي، لتزين الحالة القصوى التي توصلت إليها الشاعرة السورية ندى عادلة، قد أشرد في بداية العنونة من خلال كلمة مطروقة ينقصها التركيب لتحتل سيميولوجيا مرتبتها في قانون العنونة .. وتبقى الكلمة سمة تكوينية تجريبية تدخل في الحقل الشعري، لتفيض من خلالها معيارية اللغة الشعرية ومعيارية الأدب كحالة نافذة في الشعرية وما اعتمدته الشاعرة ندى عادلة :

لهفتي يازمن من هروب الأمل
داخ الكلام , تعب الكلام , يتقفى موطئا لقدم
ينز كبرياء الأقاح على ما تبقى من كحل المقل
يرمي النعاس المتعبين بظله , والظل ند الليل , وكر للقبل

من قصيدة : كبرياء – ندى عادلة

قد أميل بشكل إجباري إلى الحالة التشكيلية في نهاية المفردات، وهي السكون؛ وحالة السكون أعطت نتائج في نهاية الشطر المؤسس للقصيدة :

الأملْ / كحل المقلْ / وكر للقبلْ .. نهايات متواصلة بالرغم من اختيار السكون كحالة رادعة للغة؛ تجلت في التواصل بأدوات شاعرية، حيث تثبت لنا الشاعرة ندى عادلة إمكانية رسم الشطر الشعري بحالتين، حالة السكون التي طرحتها وحالة رسم المعنى من خلال السكون، والثانية قد توقفت وتغلبت على المعاني من خلال اللغة .. اللغة التي حملت معنى الأنا، وحملت معنى التوجيه النيابي في نظرية التواصل، مما رسمت فسحة أمل واضحة؛ وهي تكمن من خلال الشطور التي رسمتها الشاعرة بعلاقتها الموضوعاتية والملفوظ، وبما أنّ الشاعرة استحكمت الملفوظ، فقد تبينت العلاقة من خلال رسالتها الموجهة .. فإذا كانت الكتابة القصدية توصلنا إلى مقاصد الشاعر، يعني القبول من الطرف الآخر، فالقصدية تقابلها المقبولية في المنحوتات الشعرية التي تقع على عاتق الباث عادة ..

أنا من سفر التكوين لم أزل أنتظر الغيث في سفر البراري
أفتش عن سنبلة عطشى ...عن عشبة الحياة عن ظلمة الأجل
أفتش عن حبة من وجد لينقرها حجل
ترقص الدموع على خرائب الصمت في مزامير القرب
أنا الأولى عجز القوم عن حبي
حرة كبحر يعجز القوم عن سبري

نفس القصيدة

انتماء إلى التاريخ تشير الشاعرة إلى سفر التكوين، وليس هناك انتماء دينيّ كما حددت ضمن بعض الرموز الخيالية تحت خيمة بعض اللقطات " المفردة " والمفردة الشعرية قادت الآخر من خلال الذاتية إلى تفاصيل عجلى للاتصالات اللفظية بين ذاكرة ترغب في القول الشعري وحاجة قد ملأتها الشاعرة خارج التضخيم للمعنى : **أنا من سفر التكوين لم أزل أنتظر الغيث في سفر البراري - أفتش عن سنبلة عطشى ...عن عشبة الحياة عن ظلمة الأجل - أفتش عن حبة من وجد لينقرها حجل**

لاحظنا من خلال هذه الجمل التي فرزتها ككتلة واحدة وهي تقودنا كاتصالات دائمة للعلامات والإشارات وبعض الرموز، فإنها استمرت بمساعدة علامات لفظية، وقد كانت التراكمات الفعلية قد أعطت حركات في الدائرة الشعرية مما دفعت بالمعاني إلى نشاط وفعالية دون جمود، فالسنبلة رمزت بها إلى إدامة الحياة وكينونتها الباصرة، باعتبارها تحتاج إلى من يرعاها، بينما طائر الحجل إشارة إلى هذا الطائر الذي قاد الجملة ليدلنا إلى حبة تلفظية .. وهنا تبين لنا أن الاتصالات اللغوية، اتصلت بما هو الأقوى للتماشي مع المعاني والأشد طواعية وتأثيرا .. مفردة أفتش، وهو الفعل الذي كان بلسان الباث بالذات قد تكرر لمهمة وجوده وكونه حاملا الدلالة في المعنى نحو بقية الألفاظ، فقد كان دليلا تحريريا بين الألفاظ ومعانيها ..

يتسلط النصّ الشعري من خلال قراءته داخليا في التمايز والاندماج، ومن خلل الدخول بشكل طوعي إلى المؤثرات الطبيعية التي يحتويها النصّ، والنصّ الذي يكون خارج التأثيرات والمؤثرات، يصاب بالجمود الفعلي الذاتي للمتلقي، والركود وعدم السيطرة عليه من قبل القارئ، فالنصوص التي تقودنا هي تلك النصوص التي تميزت بمنظورها الداخلي المغاير عن بقية النصوص والتي لاتكتفي باللغة الوصفية

ومعانقتها، من ناحية التفكيك أو من ناحية البنى التي يكوّنها النصّ **((تتحدد خاصية التقابل والتشاكل من خلال علاقة الألفاظ بعضها ببعض، ومن خلال علاقة هذه الألفاظ بالنظام اللغوي للنص، فقد ذهب هيالمساليف، إلى أنّ الأسلوب يمكن أن يحدد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء، كما يحدد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه، فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغي متصل بعلم دلالات السياق أما مدلول ذلك الدال، فهو مايحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة . – ص 17 – أدوات النص دراسة – محمد تحربشي – من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000)) .**

لا اختلاف بين الأشياء الداخلية والأشياء الخارجية عند نقلهما بواسطة المنظور الشعري إلى الشعرية، سوى في الحالات المرئية والحالات اللامرئية كما هو لدى الشاعرة السورية ندى عادلة، فاللغة الأولية هي مكونة، ومن الممكن التعبير عنها بواسطة العلامات والإشارات وكذلك التشفير، اختصارا للأشياء الخارجية، واقتصادا للأشياء الداخلية ..

ترقص الدموع على خرائب الصمت في مزامير القرب
أنا الأولى عجز القوم عن حبي
حرة كبحر يعجز القوم عن سبري
كلماتي سم , حروفي دواء , أبتعد بمكاني عن الصخب كزحل
أمارس طهارة الحصار بزنزانة وأمل
أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي
من الأعاصير والبرق والرعد والإحرام
أخجل من الحب والقبل

نفس القصيدة

بين رقصة الدموع وحالة النقل للمفردات الذهنية وحصار الزنزانة، علاقات شاعرية أرادت منها أن تكوّن بعض التكوينات الرادعة، فالحصار : كانت الزنزانة، والدموع : أرادت منها الانطلاقة من نقطة منظورها البصري .. **أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي** – لم تكتف الشاعرة السورية ندى عادلة بحصر القصيدة (أو الشطور الآنية لذاتيتها) بل خرجت مع الآخرين، تشاركهم المعاني، وهنا لم يستقل المتلقي، بل أصبح شريكا متحركا كحركة الأفعال التي رسمتها، فالنظام اللغوي الذي دخلته الشاعرة ندى عادلة بثلاثة أساليب : الاول بنيوي، وانطلق من البنى الفعلية لحركة القصيدة، والثاني تشكيلي واعتمادها على التسكين لبعض المفردات بواسطة القوافي، والثالث تعبيري، واعتمادها النظام الصوتي الذي ينقلنا إلى شفرات في التعبيرية .. ترتد الجمل الشعرية على بعضها كجمل تعبيرية تحمل من العلامات والتي تعبر بالصوت أو بالحركة الشيئية .. وحركة الأشياء عندما تظهر هذا يعني أنّ هناك نقلا مرئيا بواسطة البصرية :

أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي - من الأعاصير والبرق والرعد والإحرام - أخجل من الحب والقبل

لاحظنا أن حالة الارتداد والتعلقات الجملية ببعضها واضحة، فالجملة الثانية كانت تحت قيادة الفعل أخجل واستمراريته في الجملة الأولى، بينما استمر الفعل أخجل في الجملة الثالثة كامتداد للجمليتين وفتح نقطة انطلاقته المستقلة ليكمل مسيرة الجملة الثانية، وهكذا تستمر الجمل الشعرية لدى الشاعرة ندى عادلة وهي تقتصد ببعضها لغويا، بينما تمدّ أخرى وتعتمد بعض التفاصيل .. حيث تقع في التقريرية ..

هناك امكانيات عديدة للتغييرات اللغوية وكذلك الاعتماد على البنى التحتية للشعرية، فاللحظة التأملية تبتعد عن الشرود وإن كانت لحظة

حلم غير واضحة، فالمهم الذي أمامنا تواصل الحلم بحلم آخر وتواصل التأمل اللحظوي بلحظات أخرى؛ من خلال عنصر الدهشة ودوافعه العديدة، لذلك تظهر لدينا بعض الشطور المتفرقة بين الحلم ودهشته، كأن القصيدة قد انجزتها الشاعرة بعدة أماكن، وعدة تفسيرات حملت، وهنا التفسيرات غير التأويل، فالتفسير له علاقة مع الزمكانية، ولا نتخلى عن بعض التأويلات لتفسير واحد، وهو ينتمي لمكان واحد :

بين النهرين والجبل والفرقدين
لا تحاول إقناع القاتل والمقتول بصلح معسول ,
ببطلان الشهرزادات في صرح هارون
صرخت من ذاكرتي
أنا العشب والحضور , لهفة العتمة للضوء

نفس القصيدة

تجاور المعاني للغة يضيف ميزة أخرى للنصّ الشعري من قبل الشاعرة ندى عادلة وهي تقودنا ليس فقط بلغات متنوعة وحسب موقعها من المعاني، وإنما تحاول أن يكون المتلقي شريكا معها من خلال فعل القول الذي تعتمده في الشعرية **((القول الشعري، هو قول ينهض في الحقل الثقافي الشعري أو الأدبي. في هذا الحقل يصاغ القول ويتميز في جنس هو الشعر . القول هذا يمكن أن يكون قولا شعريا، أو سرديا، أو غير ذلك مما له له مفاهيمه تحدده كجنس، ومما له في الوقت نفسه، تمايزاته الفردية، وتغيراته التاريخية . ص 17 – في القول الشعري – الدكتورة يمنى العيد)) .**

لا تحاول إقناع القاتل والمقتول بصلح معسول , + بين النهرين والجبل والفرقدين

فالقول هنا عملية تأخير وتقديم، وكذلك عملية تقديم ونهاية من خلال التجاور اللغوي للقطة الشعرية التي تلبست النصّ الشعري كإصرار متواصل من قبل لغة مضيئة، تارة ضمن التناصية (شهرزاد + هارون) وتارة خارج التناص، لدفع اللغة إلى مجاورة المعاني .

تتنقل الشاعرة ندى عادلة بالنصّ المضاف ضمن القصائدية لتضيف إلى هيئتها اللغوية كمفهوم من التمييز، كمفهوم وزاوية حادة إلى صياغة النصّ، مما تعتني باعتناء المفهوم كـ " معنى " إلى النصّ المضاف . وتبقى اللغة المجاورة كحالة أساسية مع النصّ المضاف، لتستمر مع التواصلية في المفهوم الشعري، كقول شعري له ديمومته في التواصل والبنى المُصاغة .

كبرياء

ندى عادلة - سورية

لهفتي يازمن من هروب الأمل
داخ الكلام , تعب الكلام , يتقفى موطئا لقدم
ينز كبرياء الأقاح على ما تبقى من كحل المقل
يرمي النعاس المتعبين بظله , والظل ند الليل , وكر للقبل
على شفاه في أزقة الجسد
أنا من سفر التكوين لم أزل أنتظر الغيث في سفر البراري
أفتش عن سنبلة عطشى ...عن عشبة الحياة عن ظلمة الأجل
أفتش عن حبة من وجد لينقرها حجل
ترقص الدموع على خرائب الصمت في مزامير القرب
أنا الأولى عجز القوم عن حبي
حرة كبحر يعجز القوم عن سبري
كلماتي سم , حروفي دواء , أبتعد بمكاني عن الصخب كزحل
أمارس طهارة الحصار بزنزانة وأمل
أنا الأولى أنا الأخيرة أخجل من بياضي
من الأعاصير والبرق والرعد والإحرام
اخجل من الحب والقبل
أهاب من المتاريس من الشعر وحسن الصبابة
أتيت في زمن آهات المعارك في زمن الدواحس من أخلاف القضايا
مضغت المهازل في أزمات الحور العين
وأزمات الطموح للولاية
بين النهرين والجبل والفرقدين

لا تحاول إقناع القاتل والمقتول بصلح معسول ,
ببطلان الشهرزادات في صرح هارون
صرخت من ذاكرتي
أنا العشب والحضور , لهفة العتمة للضوء
تعهدت الأرصفة بحفلات الجوع والبرد , ارتضيت حنين الغربة والطلول
لا أتجاوز همزة الوصل لا أقترب من إشارات المرور
حبي يبدع بالشقاء في لذائذ العمق أغور وأغور
في ثرثرات الروح في عقابي
أعاقر صروف الزمان حبي تشكيل سيمفونية من أقاصي القبل
قبض على صحارى الشوق
وهي تنتظر الهبوب
وحده الوضوح يبصم بالمنى والعمل والعلوم
شهيا بقلبي نقي يشرب من عيوني بريق الشوق
أغرقته بطوفان نوح لم أدع له سفينة نجاة ولا أفول
جناحاه في ذمة وطني صورته على ولهي
كالثريا فوق أطلال الصمت ودرب الثريا بوصلة لكل ملهوف

ندى م عادلة

إشـــــــارات

قبعة اللامحدود

كتاب رقمي على صيغة بي دي أف ..

رتبت المقالات حسب الضرورة الفنية

تأنيث العالم

المكاشفات التصويرية في نصوص

الشاعر العراقي يحيى السماوي .. تحت الطبع

اتجاهات النصّ الحديث .. تحت الطبع

كتب صدرت للمؤلف:

انتماءات ..... مجموعة شعرية / دار الكنوز الأدبية 1993 بيروت

ارتقب رائحة الزيزفون .... مجموعة شعرية دار الكنوز الأدبية 1995 بيروت

عندما ينبت العشب تبدأ العصافير ...... مجموعة شعرية صدرت بالتعاون مع دار الثقافات العالية - كوبنهاكن - 2000

من دون غلاف .... مجموعة شعرية / دار الشجرة _ دمشق _ 2010

شهادة وفاة تقديرية .... مجموعة شعرية / دار ميزوبوتاميا _ بغداد _ 2013

سلّة الدود الوطني ...... مجموعة شعرية / دار يوتوبيا للطباعة والنشر _ بغداد _ 2014

إبحار في الرغيف .. مجموعة شعرية للشعراء العرب ، 2014 - طُبعت في بغداد

أناشيد عراقية .. مجموعة شعرية / دار أبي رقراق / المغرب / الرباط ... 2016

مواسم الشبهات .. مجموعة شعرية ، 2017 – دار توت إله القلم والمعرفة – القاهرة – مصر العربية

عربة الشعر .. حركة الخيال وسيمياء اللغة الشعرية في القصيدة العربية – كتاب نقدي ..من منشورات دار توت إله القلم والمعرفة .. 2016 – القاهرة – مصر العربية

هبات الفقدان .. حركة الخيال والبنى القصائدية .. في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد .. من منشورات : دار النخبة ، للنشر والطباعة والتوزيع – القاهرة – مصر العربية - 2017 ..

عربة الشعر – التشكيلات اللغوية في القصيدة الحديثة – دار النخبة – القاهرة – بداية عام 2018

آليات الخطاب الرمزي في الشعر العربي الحديث / البنى الشعرية في تجربة الشاعر العراقي سركون بولص – الرمزية والسريالية – اصدار دار النخبة – مصر العربية - 2018

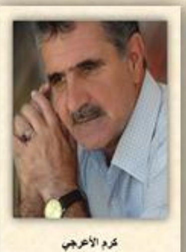
المحتويـــــــــــــات

العنوان الصفحة

شعــراء الزاويــة الحــادة


د. سعد الصالحي


عبود الجابري


كرم الأعرجي


سلمان داود محمد


حسن البصام


باسم فرات


محمد نوري


سهى سلوم


مهتدي مصطفى غالب


سهام محمد


أمير الحلاج

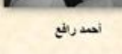

هلال شريا


مريم مصطفى

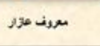

علاء الحمداني



العامرية سعد الله الجباهي

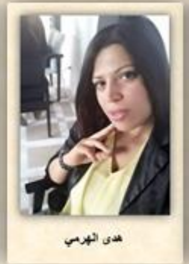


أحمد رافع


عليا عيسى



معروف عازار


جبار عودة الخطاط


منى العاصي


هدى الهرمي


قاسم سهم الربيعي


ندى عادلة


سعد ناجي علوان



بين الأداء المعرفي الظاهري والأداء المعرفي المخفي، تكمن لغة الشاعر، فهي تراوغ من خلال عالمه بين النفور والهدوء؛ لذلك نلاحظ أنّ هناك لغة القلب ولغة العين ولغة الذات، وجميع هذه اللغات تكون الذهنية مدركة بعمل حقيقي؛ وهو المنهج المبني على حقيقة المعنى الذي يتأمله الباث، ومن هنا يخرج من عالمه المباشر ليستعين بعالم آخر، وكما تم تحديده " عالم ماوراء الواقع "، ولكي يدخل إلى هذا العالم تكون الذات قد جلبت معها المعاني كعلاقات مخفية بين مصادر اللغات الثلاثة؛ وهنا يكون العالم بالنسبة للذات عالم غير تجريبي، بل من العوالم الخام الذي لايدخله أحد، سوى أن الشاعر هو الوحيد " حسب تأمله الذاتي" سيكون في مساحته الكبيرة، وهذه مرجعية حقيقية يتأملها الكاتب، بأن يكون منفردا في هذا العالم.. فإدارك الأشياء التي تعيّنها الذات هي إدراك للعالم الذي ستدخله؛ مما يعيش الشاعر بحالة من التخييل الخلاق، وهي الحالة الفوقية للعمل ضمن العالم المسحوب بساطه من تحت الآخرين، وهذا مايدفع إلى المتعة الشعرية والعمل تحت خيمة الذات العاملة التي استوطنت في عالمها الجديد ..

من كتاب المحسوس